ضرورة الفن

تأليف: إرنست فيشر

ترجمة: أسعد حليم

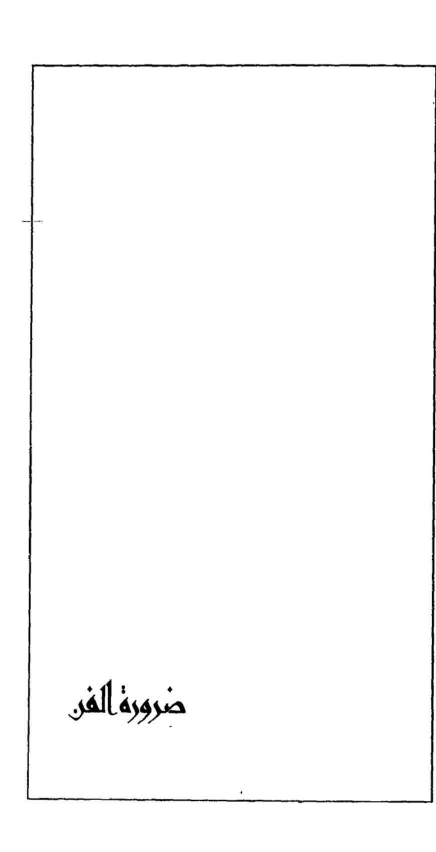
الأعمال الفكرية



الهيئة المصرية
العامة للكتاب






ضرورة الفن

ضرورة الفن

إرنست فيشر

ترجمة: أسعد حليم



مهرجان القراءة للجميع ٩٨

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(أعمال فكرية)

ضرورة الفن
إرنست فيشر
ترجمة: اسعد حليم

الغلاف:
الإشراف الفنى:
للفنان محمود الهندى

المشرف العام
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة التنمية الريفية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

مقدمة



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل - ومازلنا نتشبث بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

شبّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضيء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك

على سبيل التقديم

تواصل مكتبة الأسرة ٩٨ رسالتها التنويرية وأهدافها النبيلة بربط الأجيال بتراثها الحضارى المتميز منذ فجر التاريخ وإتاحة الفرصة أمام القارئ للتواصل مع الثقافات الأخرى، لأن الكتاب مصدر الثقافة الخالد هو قلعتنا الحصينة وسلاحنا الماضى فى مواكبة عصر المعلومات والمعرفة.

د . سمير سرحان

فى صيف عام ١٩٦٦، صدرت فى « كتاب الهلال » ـ وبعنوان « الاشتراكية والفن » ـ ترجمة للفصول الثلاثة الأولى من هذا الكتاب ٠

وكنت قد أشرت فى المقدمة الى أنى أعتزم تقـديم بقية الكتاب فى فرصة أخرى ٠ لكن مشاغل الحياة أبت الا أن تجعل بين ترجمة القسم الأول والقسم الثانى كل هذه السنين ٠

وها هى الترجمة العربية الكاملة للكتاب لأول مرة بين أيدى القراء ٠

والترجمة أمانة ، أرجو أن أكون قد أديتها ٠ والـكتاب ذو خطر ، وأرجو أن يكون ذا نفع للمشتغلين بالفكر والفن ٠

١٩٧١/٥/١٠

المترجم



الفصل الأول

وظيفة الفن



« الشعر ضرورة .. وآه لو أعرف لماذا » . بهذه العبارة الرقيقة عبر جان كوكتو عن ضرورة الفن ، وعبر فى الوقت نفسه عن الحيرة ازاء دور الفن فى العالم البرجوازى المعاصر .

لكن هناك رأيا آخر ، عبر عنه المصور موندريان (*) ، يرى أن الفن يمكن أن يختفى ، وأن الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن ، اذ لم يكن الفن فى جوهره الا تعويضا عن انعدام التوازن فى الواقع الراهن . وقال : « ان الفن سيختفى عندما تصل الحياة الى درجة أعلى من التوازن » .

وهو بهذا يرى فى الفن بديلا للحياة ، ووسيلة لايجاد التوازن بين الانسان والعالم الذى يعيش فيه . وهى فكرة تحوى اعترافا جزئيا بطبيعة الفن وضرورته . ولكن وجود التوازن الدائم بين الانسان وعالمه أمر مستبعد حتى فى أرقى أشكال المجتمع ، ومن هنا نستطيع أن نستنتج — حتى من هذا الرأى ذاته — أن الفن سيكون ضرورة فى المستقبل كما كان فى الماضى .

غير أننا ينبغى أن نسأل : هل الفن مجرد بديل للحياة ؟ ألا يعبر أيضا عن علاقة أشد عمقا بين الانسان والعالم ؟ بل هل يمكن أصلا تلخيص وظيفة الفن فى عبارة واحدة ؟ ألا يشبع الفن مجموعة واسعة ومتنوعة من حاجات الانسان ؟ وحتى لو استطعنا أن نحدد الوظيفة الأصلية للفن — بدراستنا لنشأته — فهل نستطيع أن نقول ان تلك الوظيفة لم تتغير مع تغير المجتمع ؟ ألم تنشأ للفن وظائف جديدة ؟

(*) بيتر موندريان (١٨٧٢ — ١٩٤٤) رسام هولندى اشتهر برسومه التجريدية ذات الاشكال الهندسية ، وتعتمد على الخطوط المتقاطعة وحدها .

ان هذا الكتاب هو محاولة للاجابة على هذه الأسئلة وأمثالها ، وهو قائم على الاعتقاد بأن الفن كان ضرورة ولا يزال ، وسيبقى ضرورة أبداء

ولا بد لنا أن ندرك منذ البداية أننا عندما ندرس الفن تتناول فى الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة • فلننظر حولنا : ملايين من الناس لاحصر لهم يقرأون الكتب ، ويسمعون الموسيقى ، ويشهدون المسرح ويرتادون السينما • لماذا ؟ اذا قلنا انهم يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال لا نكون قد أجبنا عن السؤال • اذ سنسأل مرة أخرى : لماذا نشعر بالراحة أو المتعة أو فراغ البال عندما نغرق أنفسنا فى حياة غيرنا ومشاكلهم ، عندما نبحث عن أنفسنا فى لوحة رسام أو قطعة موسيقى أو احدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم ؟ لماذا يخيل الينا أن هذا «اللاواقع» انما هو واقع مركز ؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة ؟ واذا أجبنا بأننا نسعى الى الفرار من وجود لا يرضينا الى وجود أغنى ، واننا نريد أن نكتسب خبرة دون أن نتعرض لمخاطرها ، فعندئذ ينشأ السؤال التالى : ولماذا لا يكفينا وجودنا ؟ ما مصدر هذه الرغبة فى تحقيق حياتنا التى لم تتحقق ، من خلال الشخصيات الأخرى ، والأشكال الأخرى ، من خلال التطلع من الصالة المظلمة الى المسرح المضاء والذى تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل ، ومع ذلك تستغرق كياننا كله ؟

من الجلى أن الأنسان يطمح الى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردى ••• يريد أن يكون أكثر اكتمالا ، فهو لا يكتفى بأن يكون فردا منعزلا ، بل يسعى الى الخروج من جزئية حياته الفردية الى «كلية» يرجوها ويتطلبها ، الى كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلا دونها • انه يسعى الى عالم أكثر عدلا ، وأقرب الى العقل والمنطق ، وهو يثور على اضطراره الى افناء عمره داخل حدود حياته وحدها ، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها • انه يريد أن يتحدث عن شىء أكثر من مجرد « أنا » ، شىء خارجى وهو مع ذلك جوهرى بالنسبة اليه • انه يريد أن يحوى العالم المحيط به ويجعله ملك يده • وهو — عن طريق

العلم والتكنولوجيا ـ يمد هذه « الأنا » المتطلعة المتشوقة لاحتواء العالم ، الى أبعد مجرات السماء والى أعمق أسرار الذرة • كما يربط ـ عن طريق الفن ـ هذه « الأنا » الضيقة بالكيان المشترك للناس ، وبذلك يجعل فرديته اجتماعية •

ولو كان من طبيعة الانسان أن يكون فردا مجردا ، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون ، لأن الانسان الفرد يكون في هذه الحالة «كلا» قائما بذاته ، كلا مكتملا ، يحوى كل ما يستطيع أن يكونه • أما رغبة الانسان في الزيادة والاكتمال فدليل على أنه أكثر من مجرد فرد ، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول الى هذه « الكلية » الا اذا حصل على تجارب الآخرين ، وهي التجارب التى كان يمكن أن تكون تجاربه هو أو التى يمكن أن تكون تجاربه فى المستقبل • وذلك يشمل كل شيء ، وكل نشاط يمكن أن يقوم به الانسان • والفن هو الأداة اللازمة لاتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع فهو يمثل قدرة الانسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين ، وعلى تبادل الرأى والتجربة معهم •

لكن أليس هذا التعريف للفن بأنه وسيلة للاندماج في الواقع ، وسيلة الفرد الى الالتقاء بالعالم ، والتعبير عن رغبته فى التمرس بالتجارب التى لم يمر بها ••• أليس هذا تعريفا رومانسيا ؟ أليس من الاندفاع أن نبنى على أساس من شعورنا الحاد بالتطابق بين أشخاصنا وبين أحد أبطال قصة أو فيلم ـ نتيجة عامة ، ونزعم أنها هى الوظيفة الأصلية للفن ؟ أفلا يحوى الفن أيضا نقيض هذا الاستسلام « الديونيسى » ؟ (*) ألا يتضمن ذلك العنصر « الأبولونى » ، عنصر الرضا والمتعة الذى لا ينشأ من ارتباط المتفرج بما يرى بل من انفصاله عما يرى ، من ايجاد مسافة بينهما ، اذ يتغلب المتفرج بذلك على التأثير المباشر للواقع ، ويعيد تصويره

(*) ديونيسى وابولونى ، تعبيران شائعان فى النقد الالمانى ، ادخلهما فردريك نيتشة ، يمثل فيهما ابولو العقل والفرد والحضارة . ويمثل ديونيس الغريزة والجماعة والطبيعة الخام .

على هواه ، فيجد فى الفن عن هذا الطريق تلك الحـرية السـعيدة التى لا يجدها فى حياته اليومية بقيودها ومتاعبها ؟

ألا نجد ذلك الازدواج نفسه ـ بين الفناء فى الواقع من ناحية ونشوة السيطرة عليه من ناحية أخرى ـ فى أسلوب عمل الفنان ؟ فنحن نعرف أن العمل بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية وليس مجرد انفعال أو الهام ، وهو عمل ينتهى بخلق صورة جديدة للواقع ، تمثل هذا الواقع كما فهمه الانسان وأخضعه لسيطرته .

ولا بد للفنان ، حتى يكون فناناً ، أن يملك التجربة ، ويتحكم فيها ، ويحولها الى ذكرى ، ثم يحول الذكرى الى تعبير ، أو يحول المادة الى شكل . فليس الانفعال كل شيء بالنسبة للفنان . بل لا بد له أن يعرف حرفته ويجد متعة فيها . ينبغى أن يفهم القـواعد والأشـكال والخـدع والأساليب التى يمكن بها ترويض الطبيعة المتمـردة واخضاعها لسلطان الفن . ان الأشواق التى تحرق الفنان السطحى تخدم الفنان الحق : فهو لا يقع فريسة للوحش بل ينجح فى ترويضه ..

ومن صفات الفن أنه يحمل فى أعماقه التوتر والتناقض ... فهو لا يصدر فقط عن معـاناة قوية للواقع ، بل لا بد له أيضـا من عمليـة تركيب ، لا بد له من اكتسـاب شـكل موضوعى . وما يبدو من حرية الفنان وسهولة أدائه انما هو نتيجة لتحكمه فى مادته . لقد قال أرسطو ـ الذى كثيرا ما أسيء استخدام كلماته ـ ان وظيفة الدراما هى تطهير الانفعالات ، والتغلب على الخوف والشفقة ، بحيث يتمكن المتفرج الذى يطابق بين شخصه وبين أورست أو أوديب من التحرر من تلك المطابقة ، ويتسامى فوق صروف القدر العمياء ، وبذلك يلقى عن كاهله مؤقتا قيود الحياة وأعباءها . ان « أسر » الفن مختلف عن أسر الواقع ، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر « المتعة » ، هو مصدر الغبطة التى نشعر بها حتى ونحن نشهد عملاً مأساوياً .

وقد كتب برتولد بريخت عن هذه الغبطة ، عن هـذه الخاصـة فى الفن التى تحرر نفس الأنسان :

« ان مسرحنا يجب أن ينمى لدى الناس متعـة الفهم والادراك ، ويجب أن يدربهم على الاغتبـاط بتغيير الواقع • لا يكفى أن يسـمع متفرجونا كيف تحـرر بروميثيـوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحـرير • يجب أن نعلمهم فى مسرحنا كيف يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشـعر بهما المكتشف والمخترع ، وبكل النصر الذى يستشعره الفائز على الطغيان » •

ويقول بريخت : ان النظرة الجمالية السـائدة فى مجتمع يحكمـه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر « المباشر » للعمل الفنى هو اخفـاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين بحيث تنشأ منهم ، أثناء إستمتاعهم بذلك العمل ، جماعة لا تنقسـم الى طبقـات ، وانما تكون وحـدة « انسـانية شاملة » • أما وظيفة « المسرحية اللاأرسطاطالية » التى نادى بها بريخت فانهـا على العكس من ذلك ، هى ابراز الفـوارق بين المتفرجين ، الأمر الذى يتحقق عن طريق الغاء الصراع بين الفكر والشعور ، وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى •

« عندما أخذ عصر الرأسمالية فى الأفول ، تدهور الشعور والفكر على السـواء ، وبدأ بينهمـا نزاع مرير وعقيم • أما الطبقـة الجـديدة الصاعدة ومن يقفون الى جانبها فيريدون فكرا ومشاعر يقـوم بينها نزاع منتج ، حيث تدفعنا مشاعرنا الى بذل أقصى جهد ممكن فى التفكير ، وحيث يطهر فكرنا ومشاعرنا » •

وفى هذا العالم الذى نعيش فيه كالغرباء ، لا بد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة ، وفى ضوء جديد ، وذلك بايجـاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيـات • وعلى العمـل الفنى أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينهم وبينه ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه الى اتخاذ مواقف وقرارات • ان المسرح ينبغى أن يعالج القواعد

التى يضعها الناس لسلوكهم على أنها قواعد « مؤقتة بعيدة عن الكمال » وذلك حتى يدفع المتفرج الى عمل شيء أكثر « انتاجا » من مجرد المشاهدة ، ويحفزه الى اعمال فكره مع المسرحية ، ثم فى النهاية الى اصدار حكمه : « ما هكذا ينبغى أن تسير الأمور • ان هذا يجب أن يوقف » • وهكذا نجد أن المتفرج ، الكادح ، يذهب الى المسرح « ليتفرج بل ويستمتع بمشاهدة جهده الشاق الذى لا يتوقف من أجل كسب القوت ، وليواجه صدمة التغير المتصل الذى تمر به حياته • فهو هنا يرى نفسه من أيسر سبيل• لأن أيسر السبل للوجود هو عن طريق الفن » ••

ولسنا نزعم أن المسرح الملحمى الذى دعا اليه بريخت هو الشكل الوحيد الذى يمكن أن تتخذه المسرحية المناضلة ، وانما نحن نستشهد بهذه النظرية الهامة كدليل على أن الفن ليس شيئا ثابتا جامدا ، وعلى أن وظيفة الفن تتغير مع تغير العالم الذى نعيش فيه •

ان السبب الذى يتطلب وجود الفن لا يمكن أن يبقى ثابتا رغم تطور المجتمع • فوظيفة الفن فى مجتمع طبقى يحتدم فى داخله الصراع تختلف فى كثير من النواحى عن وظيفته فى مجتمع بدائى لم يعرف الطبقات بعد • ومع ذلك ، وعلى الرغم من التباين فى الأوضاع الاجتماعية ، فهناك فى الفن شيء يعبر عن حقيقة ثابتة • وذلك ما يجعلنا ـ نحن أبناء القرن العشرين ـ نستجيب للرسوم المنقوشة على جدران الكهوف من عصور ما قبل التاريخ ، أو للأغانى التى انقضت عليها عشرات وعشرات من السنين • لقد وصف كارل ماركس * الملحمة بأنها الشكل الفنى الملائم للمجتمع المتخلف ، وقال فى هذا الصدد :

« ليست هناك صعوبة فى ادراك أن الفن الاغريقى والملاحم انما ترتبط بأشكال محددة من أشكال التطور الاجتماعى • ولكن الصعب حقا هو تحديد السبب الذى يجعل من ذلك الفن مصدرا للمتعة الجمالية

(*) فى كتابه « مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى » •

حتى اليـوم ، بل ويجعله من بعض الوجـوه معيـارا ونمـوذجا يصعب الوصول اليه » •

ثم يقدم هذا التفسير :

« لماذا لا يكون للطفولة الاجتماعية للانسانية ، الطفولة التى حققت فيها أجمل تطوراتها ، سحرها الخالد باعتبـارها عصرا مضى ولن يعود ؟ هناك أطفال يسبقون عمرهم وأطفال يتأخرون عنه • وكثير من الشـعوب القديمة تنتمى الى الطائفة الأولى • أما الاغريق فكانوا أطفالا أسوياء • وسحر فنهم بالنسبة الينا لا يتعارض مع الطابع البدائى للنظام الاجتماعى الذى نشأ منه هذا الفن ، بل هو بالأحرى نتيجة له ، هو بالأحرى راجع الى أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التى نشـأ فى ظلها ـ ولم يكن يمكن أن ينشأ الا فى ظلها ـ هذه الظروف لا يمكن أن تعود » •

ونحن اليوم نشك كثيرا فى أن الاغريق القدامى يمكن أن يعتبروا « أطفالا أسوياء » اذا ماقورنوا بالشعوب الأخرى• بل ان ماركس وانجلز نفسيهما لفتا الأنظار فى موضع آخر الى بعض الظواهر التى تحتمل الجدل فى حياة الاغـريق كازدرائهم للعمـل ، واحتقارهم للمـرأة ، وتركيز اهتمامهم الجنسى على البغايا والغلمان • وقد كشـفنا خلال القرن الأخير كثيرا من الجوانب التى لا تتفق مع ما اشتهر عن الاغريق من الحرص على الجمال والعدالة والتوافق الاجتماعى • وان آراءنا اليوم عن العالم القديم لتختلف كثيرا عن آراء ونكلمـان وجــوته وهيجـل • والكشــــوف الأركيولوجية والأتنولوجية والثقافية لم تعد تسمح لنا بقبول الرأى القائل بأن الفن الاغريقى القديم ينتمى الى عصر « طفولتنا » • فنحن نرى فيه على العكس نتاجا متأخرا نسبيا وناضجا ، بل ونلمح فى الكمال الذى بلغه عصر بركليس بوادر تدهور واضمحلال : فكثير من الأعمال الفنية لهذا العصر ، وهى الأعمال التى وصفت بالكلاسيكية والتى أنشـأها النحاتون الذين خلفـوا فدياس العظيم ـ كتلك المجمــوعة الكبيرة من الأبطال

والرياضيين وقاذفى القرص وسائقى العجلات الحربية ـ تبدو لنا الآن فارغة خالية من المعنى اذا ما قورنت بأعمال قدماء المصريين أو الميسينيين . لكن الاستطراد فى هذا سيبعد بنا عن السؤال الذى أثاره ماركس والرد الذى قدمه للاجابة عليه .

الشيء الجوهرى الذى أضافه ماركس ، أنه رأى فى الفن الذى أنتجه مجتمع من المجتمعات فى مرحلة متخلفة من مراحل تطوره « لحظة من لحظات الانسانية » ، وأدرك أنه فى هذا يكمن سر قدرته على التأثير فى فترات أبعد من اللحظة التاريخية التى نشأ فيها ، وبذلك كان له سحره الدائم ...

ونستطيع أن نصوغ هذه النتيجة فى العبارة التالية :

ان كل فن هو وليد عصره ، وهو يمثل الانسانية بقدر ما يتلاءم مع الأفكار السائدة فى وضع تاريخى محدد ، ومع مطامح هذا الوضع ومع حاجاته وآماله . لكن الفن يمضى الى أبعد من هذا المدى . فهو يجعل كذلك من اللحظة التاريخية المحددة لحظة من لحظات الانسانية ، لحظة تفتح الأمل نحو تطور متصل . ولا يجوز لنا أن نقلل من مدى الاستمرار عبر الصراع الطبقى على امتداده ، وذلك على الرغم من فترات التحول العنيف والتقلب الاجتماعى العميق . فتاريخ الانسانية ـ شأنه شأن العالم ذاته ـ ليس مجرد طفرات وتناقضات ، وانما هو أيضا اتصال واستمرار . فنحن نحتفظ داخل نفوسنا بأشياء قديمة يبدو أن الزمن عفا عليها ، على حين أنها تحدث فينا أثرها ـ وذلك غالبا دون أن ندرك ـ ثم نحن نجدها على حين غرة قد طفت الى السطح كأنها أشباح الكهف التى غذاها أودسيوس بدمه . وفى الفترات المختلفة ـ وتبعا للأوضاع الاجتماعية المتباينة ولاحتياجات الطبقات النامية أو المضمحلة ـ تعود الى الظهور أشياء كانت كامنة أو مشتتة . ولم يكن من قبيل المصادفة أن اكتشف ليسنج وهردر ـ فى ثورتهما على أوضاع الاقطاع والبلاط وعلى كل أساليب التصنع والافتعال ـ أن اكتشفا شكسبير وقدماه الى الألمان ، وكذلك ليس

من قبيل المصادفة ان تعود أوروبا الغربية ـ وقد تخلت عن النزعات الانسانية ، وأقامت مؤسسات مختلفة تنسب اليها قوى غيبية خارقة ـ أن تعود الى عصر ما قبل التاريخ وما عرفه من خوارق ، وأن تلجأ الى تأليف الأساطير الزائفة ، حتى تخفى وراءها مشكلاتها الواقعية .

ان الطبقات المختلفة ، والنظم الاجتماعية المباينة ، اذ توجد ايديولوجياتها الخاصة ، انما تسهم أيضا فى تشكيل أيديولوجية عامة للانسانية . ان فكرة الحرية ، وان كانت تساير دائما ظروف وأهداف طبقة محددة أو نظام اجتماعى معين ، فهى مع ذلك تتحول الى فكرة شاملة . كذلك الفن ، فانه مهما يكن وليد عصره ، فهو يضم قسمات ثابتة من قسمات الانسانية . وبقدر ما صور هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس الظروف البسيطة لمجتمع قائم على العبودية ، كانوا مقيدين بعصرهم وفات أوانهم . ولكن بقدر ما كشفوا فى ذلك المجتمع عظمة الانسان ، وسجلوا فى شكل فنى صراعه وأشواقه ، وألمحوا الى امكانياته غير المحدودة ، فان كتاباتهم تبقى حية بل ومعاصرة : بروميثيوس يحمل الشعلة الى الأرض ، أوديسيوس فى تجواله ثم فى أوبته ، مصير تنتالوس وبنيه ، كل هذا لا يزال يؤثر فينا حتى اليوم ، وسيبقى يؤثر فى الانسانية على الدوام . واذا كنا نجد موضوع « أنتيجونا » مثلا (الحرص على دفن القريب بما يليق به من تكريم) موضوعا عتيقا ، واذا كنا نحتاج الى الشروح التاريخية حتى نفهم القصة حق فهمها ، فان شخصية أنتيجونا ما زالت تهز النفوس اليوم كما كانت تهزها أبدا . وما دام هناك أناس يعمرون وجه الأرض فانهم سيتأثرون دائما بكلماتها البسيطة : « ولدت لأحب لا لأبغض » . وكلما زادت معرفتنا بالأعمال الفنية التى جر عليها النسيان رداءه منذ أمد طويل ، زاد وضوح العناصر المشتركة والمتصلة بينها رغم اختلافها وتنوعها . فما الانسانية الا نتاج لاضافة تفصيل صغير الى تفصيل صغير آخر .

وتتزايد الآن الأدلة التى تثبت أن أصول الفن انما ترجع الى السحر • فالفن هو أداة سحرية للسيطرة على دنيا واقعية لكنها لا تزال مجهولة • وكان الفن والعلم والدين جميعا كامنة فى السحر ، ثم أخذ الدور السحرى للفن يتراجع شيئا فشيئا أمام دوره فى كشف العلاقات الاجتماعية ، وفى تنوير الناس فى مجتمعات كان يسيطر عليها الظلام ، وفى معاونة الناس على ادراك الواقع الاجتماعى وتغييره • فلم يعد فى الوسع تصوير المجتمع المعقد بعلاقاته المتشابكة وتناقضاته الاجتماعية فى شكل أسطورة • ان هذا المجتمع الذى يتطلب معرفة واضحة ووعيا شاملا ، يستلزم الخروج من الأشكال الجامدة التى عرفتها العصور الماضية ـ والتى كان العامل السحرى ما زال فعالا فيها ـ والوصول الى أشكال أكثر تفتحا ، أشكال متحررة كالأشكال التى اتخذتها الرواية مثلا • وسيادة أى العنصرين من عناصر الفن فى فترة معينة ، انما يتوقف على المرحلة التى بلغها المجتمع : فحينا يسود العامل السحرى الايحائى ، وأحيانا يسود العامل العقلى التنويرى • حينا يسود الاعتماد على الالهام والأحلام، وأحيانا تسود الرغبة فى اذكاء العقل والحواس • لكن سواء كان الفن مهدئا أم موقظا ، ملقيا بالظلال أم غامرا بالضوء ، فهو لا يمكن أن يكون وصفا تقريريا للواقع : ان وظيفته دائما أن يحرك الانسان فى مجموعه ، أن يمكن « الأنا » من الاتحاد بحياة الآخرين ، ويضع فى متناول يدها ما لم تكنه ويمكن أن تكونه • وحتى الفنان التربوى الكبير برتولد بريخت لا يستخدم العقل والمنطق وحدهما ، بل هو يلجأ الى المشاعر والايحاء • فهو لا يكتفى بمواجهة الجمهور بالعمل الفنى ، بل يتيح له « النفاذ الى داخل هذا العمل » • وهو يدرك ذلك ، وقد قال : ان القضية ليست قضية الانفصال الكامل عما يجرى على المسرح ، وانما هى قضية اختلاف فى التركيز ومدى الأهمية التى توجه للجوانب المختلفة • « اذ يمكن أن يسود العامل الانفعالى الايحائى أو العامل المنطقى العقلى كأداة لتوصيل ما نريده الى الجمهور » •

واذا كانت وظيفة الفن الأساسية بالنسبة للطبقات التى تستهدف تغيير العالم لا يمكن أن تكون السحر ، بل التنوير والحفز الى العمل ، الا أن هناك في الفن بقية من السحر لا يمكن التخلص منها تماما ، لأن الفن بغير هذه البقية من طبيعته الأصلية لا يكون فنا على الاطلاق •

ان الفن فى أي صورة من صوره ، جادا كان أم هازلا ، راميا الى الاقناع أم الى الايحاء ، متعقلا أم متخليا عن العقل ، ملتزما بالواقع أم ممعنا فى الخيال ، لا بد أن يكون متصلا بالسحر اتصالا ما •

ان الفن لازم للانسان حتى يفهم العالم ويغيره • وهو لازم أيضا بسبب هذا السحر الكامن فيه •



الفصل الثاني

البدايات الأولى للفن



ان عمر الفن يوشك ان يكون هو عمر الانسان • فالفن صورة من صور العمل ، والعمل هو النشاط المميز للجنس البشرى ••

وقد كتب ماركس هذا التعريف للعمل :

« عملية العمل ••• هى نشاط هادف ••• يرمى الى جعل المواد الطبيعية ملائمة للاحتياجات البشرية • وهذه العملية هى الشرط العام اللازم لتبادل المواد بين الانسان والطبيعة ، وهى الشرط الدائم الذى تفرضه الطبيعة على الحياة الانسانية ، ولذا فهى مستقلة عن أشكال الحياة الاجتماعية ـ أو بالأحرى فهى مشتركة بين مختلف الأشكال الاجتماعية » (*) •

ان الانسان يتحكم فى الأشياء ويجعلها ملك يده عن طريق تحويله اياها • والعمل هو عملية تحويل الأشياء الطبيعية • لكن الانسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضا • يحلم بالسيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة ، يحلم بأن يتمكن من تغيير الأشياء وتشكيلها فى صورة جديدة بوسائل سحرية • فالسحر فى الخيال يقابل العمل فى الواقع • والانسان ـ من أول عهده ـ ساحر •

الأدوات :

ان الأدوات هى التى جعلت من الانسان انسانا • فقد كان الانسان يصنع نفسه ـ ويشكلها اذ يصنع أدواته ويشكلها ، ومن هنا فان السؤال عن أيهما جاء أولا ـ الانسان أم الأداة ـ سؤال أكاديمى بحت ـ فلم

(*) فى كتاب « رأس المال » •

توجد أداة الا مع وجود الانسان ، كما أن الانسان لم ينشأ الا بظهور الأداة • لقد جاءا الى الوجود معا ، وارتبط أحدهما بالآخر ارتباطا لا ينفصم • فهناك كائن حي ذو تطور عال نسبيا ، تحول الى انسان عندما تعلم كيف يستخدم الأشياء الموجودة في الطبيعة ، وهذه الأشياء عندما تستخدم بهذا الشكل تصبح أدوات • ولنقرأ أيضا هذا التعريف الذى كتبه ماركس :

« أداة العمل هي شيء أو مجموعة من الأشياء يدخلها العامل بينه وبين موضوع عمله ، وهى شيء يستخدم كوسيلة لنقل نشاط الانسان ، يستخدم فيها الخواص الميكانيكية أو الفيزيائية أو الكيمائية لبعض الأشياء من أجل التحكم في أشياء أخرى واخضاعها لرغباته • واذا استثنينا التقاط وسائل العيش الجاهزة كالفاكهة — وهى مهمة تعتبر أعضاء الجسم الانساني أدوات كافية للنهوض بها — فسنجد أن ما يتحكم فيه العامل تحكما مباشرا ليس موضوع عمله ، وانما هو أداة هذا العمل ••• وبذلك تصبح الطبيعة أداة من أدوات نشاطه ، يكمل بها أعضاء جسمه فتضيف الى قامته ذراعا أو أكثر •• ان استخدام أدوات العمل وصنعها — وان كنا نجده بصورة بدائية بين بعض أنواع الحيوان — أمر متميز تماما للعمل الانساني • لذا عرف بنيامين فرانكلين الانسان بأنه : حيوان يستخدم الأدوات » (*) •

ان الكائن السابق على الانسان والذى أصبح فيما بعد انسانا ، انما مكنه من ذلك أن له عضوا خاصا — هو اليد — يستطيع به أن يتناول الأشياء ويمسكها • واليد هي العضو الأساسي للحضارة ، وعن طريقها بدأ السير في طريق الانسانية • ليس معنى ذلك أن اليد وحدها صنعت الانسان ، فليس في الطبيعة — وخاصة الطبيعة العضوية — مثل هذا الارتباط البسيط ذى الجانب الواحد بين العلة والمعلول • وانما تكون هناك

(*) في المرجع السابق .

دائما مجموعة متباينة من التأثيرات المتبادلة التى تؤدى الى علاقات جديدة مركبة تسمى تطورا نوعيا جديدا .

لقد تضافرت لايجاد الظروف اللازمة لجعل الانسان انسانا عوامل متعددة : منها انتقال بعض التكوينات البيولوجية الى مرحلة النبات ، ومنها نمو حاسة الاستجابة للضوء على حساب حاستى اللمس والشم ، وكذلك انكماش عظام الفك والأنف مما سهل تغيير وضع العينين . ثم عندما أصبح هذا الكائن مزودا بحاسة للرؤية أكثر حدة وأكثر دقة زاد ميله الى التطلع فى جميع الاتجاهات ، وساعد ذلك على استقامة قامته . ثم ترتب على استقامة قامته تحرر أطرافه الأمامية وكبر حجم المخ وحصوله على أنواع جديدة من الغذاء . هذه العوامل وغيرها تعاونت جميعها فى تطور الانسان . لكن كانت اليد هى العضو الحاسم المباشر . وقد أدرك توما الأكوينى الأهمية الفريدة لليد فسماها « عضو الأعضاء » ، وعبر عن هذه الفكرة فى تعريفه القائل : « انما الانسان عقل ويد ! » . وقد صدق ، فاليد هى التى أطلقت عقل الانسان وأنتجت الوعى الانسانى ...

يقول جوردون شيلد فى كتابه « قصة الأدوات » :

« ان الناس يستطيعون أن يصنعوا الأدوات لأن أقدامهم الأمامية تحولت الى أيدى ، ولأنهم يستطيعون أن يحددوا المسافات بدقة تامة ؛ اذ ينظرون الى الأشياء بعينين ، ولأن لهم جهازا عصبيا مرهفا وعقلا مركبا يمكنهم من التحكم فى حركة اليد والذراع وتوجيه هذه الحركة وتصحيحها وفقا لما تمليه الرؤية الدقيقة بالعينين . لكن ليست هناك غريزة موروثة تمكن الناس من صنع الأدوات واستخدامها ، فذلك أمر ينبغى أن يتعلموه بخبرتهم ـ عن طريق التجربة والخطأ » .

لقد نشأت بين أحد الأنواع من ناحية ، وبين العالم بأسره من ناحية أخرى مجموعة جديدة من العلاقات تختلف عما كان سائدا ، وذلك عن

طريق استخدام الأدوات • ففي عملية العمل ، انعكست العلاقة الطبيعية بين العلة والمعلول ، اذ أن النتيجة المتوقعة أصبحت « غاية » ، وغدت هي التي تحكم عملية العمل • وهذه العلاقة بين العمل ونتيجته ـ شأنها شأن قضية « العلة الغائية » التي حيرت كثيرا من الفلاسفة ـ انما نشأت كصفة خاصة مميزة للانسان • لكن ما هو جوهر هذه القضية ؟ فلنرجع مرة أخرى الى تعريفات ماركس الواضحة • يقول :

« ينبغي أن ندرس العمل في صورته التي امتاز بها النوع الانساني • فالعناكب تقوم بعمليات تشبه تلك التي يقوم بها النساجون • والنحل يبني خلاياه ببراعة تزري بكثير من المهندسين البشر • لكن ما يميز منذ البداية أقل المهندسين خبرة عن أكثر النحل براعة ، ان المهندس يبني الخلية في رأسه قبل أن يبنيها من الشمع •• ان عملية العمل تنتهي بخلق شيء كان عند بدايتها موجودا في خيال العامل ، كان موجودا في صورة مثالية • فالعامل لا يحدث تغيرا في شكل الأشياء الطبيعية فحسب ، بل هو أيضا ينفذ في العالم الموجود خارجه أشياء كانت موجودة في ذهنه • وهذه الأشياء هي التي تحكم تصرفاته ، وهو يخضع ارادته لها » •

هذه الكلمات تصف طبيعة العمل عندما يصل الى مرحلته المتطورة، مرحلته الانسانية • لكن كان لا بد من السير في طريق طويل قبل الوصول الى هذا الشكل الأخير للعمل ، وبالتالي قبل أن يتحول الكائن الذي سبق الانسان الى انسان بصورة نهائية • فالعمل الذي تحكمه غاية ـ وما ترتب عليه من ميلاد العقل ، وميلاد الوعي الذي هو فجر نشأة الانسان ـ انما كان نتيجة لعملية طويلة شاقة • فالوجود الواعي انما هو النشاط الواعي• وقد نشأ الانسان في أول أمره كحيوان ثديي ، لكنه بدأ في عمل شيء يختلف عن جميع الثديات الأخرى • ان الحيوان ـ أيضا ـ يتصرف تبعا « لخبرته » ، أي نتيجة لأفعاله المنعكسة الشرطية ، وذلك ما نسميه

« غريزة » الحيوان . أما الكائن الذى تطور الى الانسان فقد اكتسب نوعا جديدا من الخبرة أدى الى نقطة تحول فريدة ـ وان كانت قد بدت فى أول الأمر قليلة الأهمية ... هذه الخبرة يمكن تلخيصها فى كلمة : ان الطبيعة يمكن أن تستخدم كوسيلة لتحقيق أهداف الانسان .

ان كل تكوين بيولوجى هو فى حالة تفاعل عضوى مع العالم المحيط به . هناك دائما ما يعطيه لهذا العالم وما يأخذه منه . لكن هذا الأخذ والعطاء يتمان بصورة مباشرة دون وسيط . والعمل الانسانى وجده هو التفاعل العضوى الموجه . ان الوسيلة هنا سبقت الغاية ، اذ أن الغاية لم تتضح الا باستخدام الوسيلة .

والأعضاء البيولوجية ليست من الأشياء التى يمكن استبدالها بغيرها . ورغم أن هذه الأعضاء تتشكل ـ على المدى الطويل ـ مستجيبة لظروف العالم الخارجى ، الا أن الحيوان مضطر أن يعيش بالأعضاء التى يوجد بها ، وأن يسعى للاستفادة منها على خير وجه ممكن . أما أدوات العمل ، وهى الموجودة خارج كيان الانسان ، فشىء يمكن استبداله بغيره ، اذ يمكن للانسان أن يتخلى عن الأداة البدائية ويستبدل بها أداة أكثر كفاية . ومسألة الكفاية لا تطرح بالنسبة للأعضاء الطبيعية . فهذه الأعضاء موجودة كما هى ، وعلى الحيوان أن يحيا بالأسلوب الذى تسمح به هذه الأعضاء ، وعليه أن يتلاءم مع العالم فى الحدود التى تتيحها له . أما الكائن الذى يستخدم شيئا غير عضوى كأداة له ، فلا يجد ضرورة لتكييف مطالبه بحيث تساير تلك الأداة ، بل هو على العكس يكيف الأداة بحيث تساير مطالبه . ومسألة الكفاية لا يمكن أن تطرح الا بعد نشوء هذه الامكانية .

وقد أدى اكتشاف الانسان أن هناك أدوات أكثر فائدة من غيرها ، وأنه يمكن استبدال أداة بأداة أخرى ، أدى بصورة حتمية الى اكتشاف تال : ان الأداة الموجودة يمكن تحسينها ، وأنه ليس من المحتم أن تؤخذ

الأداة من الطبيعة كما هى ، وانما يمكن صنعها • وهذا الكشف يتطلب ملاحظة خاصة للطبيعة • والحيوانات نفسها تلاحظ الطبيعة ، والعلل والمعلولات الطبيعية فى نظر الحيوان حقيقة جامدة ، لا يمكن تغييرها بأى جهد ارادى ، شأنها فى ذلك شأن أجسام هذه الحيوانات ذاتها • وليس هناك ما يمكن من ملاحظة الطبيعة فى ضوء جديد ، والتنبؤ بالأحداث وتوقعها ، بل وأحداثها عن عمد ، غير استخدام الأدوات ، أى الوسائل غير العضوية ، أى تلك الوسائل القابلة للاستبدال والتغيير •

هناك ثمرة يراد قطفها من فوق شجرة • يمد الحيوان السابق على الانسان يده اليها ، لكن ذراعه تقصر عن بلوغها • يبذل كل محاولة لكنه لا يستطيع الوصول اليها ، وبعد سلسلة من التجارب الفاشلة يضطر الى التخلى عن المحاولة ويوجه اهتمامه الى شىء آخر • لكنه اذا استطاع أن يمسك بعصا ، فأن ذراعه يزداد طولا • واذا لم يكن طول العصا كافيا ففى وسعه أن يبحث عن عصا ثانية وثالثة حتى يعثر فى النهاية على العصا الملائمة ••• ما العنصر الجديد هنا ؟ انه كشف الاحتمالات المختلفة والقدرة على الاختيار بينها ، وبالتالى القدرة على الموازنة بين شىء وآخر وتحديد فائدة كل منهما• وباستخدام الأدوات لا يعود هناك شىء مستحيلا من ناحية المبدأ • وما على المرء الا أن يعثر على الأداة المناسبة حتى يحقق أو ينفذ ما لم يكن اليه من سبيل • بهذا يكتسب قوة جديدة ازاء الطبيعة ، وهى قوة تمتد الى آفاق غير محدودة • وفى هذا الكشف يكمن أحد جذور السحر ، وبالتالى الفن •

ولقد نشأ فى مخ الثدييات العليا تأثير فطرى متبادل بين المركز الذى يصدر اشارات الجوع ـ الدالة على احتياج الجسم الى الغذاء اللازم ـ والمركز الذى يستثيره منظر أو رائحة الأشياء التى يمكن أن تؤكل ، كالفاكهة مثلا• ويؤدى تنبيه أحد المركزين الى تنبيه المركز الآخر بصورة آلية • والارتباط بينهما ارتباط مرهف ، فعندما يجوع الحيوان يبحث عن الطعام • ولكن من خلال استخدام العصا كوسيط ـ وكأداة لاسقاط

الثمرة ـ تنشأ صلة جديدة في مراكز العقل . ويؤدى التكرار المستمر الى تقوية هذه العملية الجديدة التى تدور فى المخ . وتسير العملية فيأول الأمر فى اتجاه واحد : فالصلة التى كانت تجمع بين مركز الجوع ومركز الاستجابة للفاكهة مثلا تمتد فتشمل العصا أيضا ، اذا جاز استخدام هذا التعبير الجزئى . فالحيوان يرى الثمـرة التى يشتهيها فلا يلبث أن يبحث عن العصا المرتبطة بها . وحتى فى هذه المرحلة يصعب أن نسـمى هذه العملية تفكيرا : اذ لا يزال ينقصها عنصر الغاية المميز لعملية العمل وهى خالقة الفكر . حتى هذه المرحلة لا تكون للعصا غاية هى اسقاط الثمرة : وانما تكون هى أداة لذلك فحسب . بيد أن هذه العمليـة ذات الجـانب الواحد ، وهذا التشابك فى عمل مراكز المخ ، يمكن أيضا أن تنعكس اذا ما ازدادت العملية ارهافا عن طريق التكرار المستمر . وفى هذه الحالة يمكن أن تجرى العملية بهذه الصورة : هذه هى العصـا ، فأين الثمرة التى يمكن أن تسقطها ؟

وبذلك تصبح العصـا ـ أى الأداة ـ نقطة البـدء . بذلك تغدو الوسيلة غاية . فالعصا لم تعد مجرد عصا ، بل أضيف اليها جديد بطريقة سحرية : أصبحت لها وظيفة ، هى الآن مضمونها الأسـاسى . ومن هنا يزداد الاهتمـام بالأداة زيادة مطردة ، فهى تفحص للتعـرف على مدى قدرتها على تحقيق غايتها ، وتطرح مسألة ما اذا كان من الممكن جعلهـا أكثر فائدة ، وأكثر فاعلية ، وأكثر كفاية ، واذا كان من الممكن ادخال تغييرات عليها حتى تؤدى الغرض منها بشكل أفضل . فالتجريب العفوى ـ أو « التفكير بالأيدى » وهو الذى يسبق التفكير بمعنى الكلمة ـ يبدأ فى التحول بالتدريج الى تفكير مقصـود . وهذا التبدل فى العمليـة التى تدور فى المخ هو بداية ما نسميه العمـل : أى الوجود الواعى ، والفعل الواعى ، وتوقع النتائج عن طريق النشـاط العقلى . ان التفكير لا يعدو أن يكون صورة مختصرة للتجريب ، يتم عن طريق العقل بدلا من الأيدى ، لا تعود فيه التجارب العديدة السابقة « ذكرى » وانما تصبح « خبرة » .

وربما ساعدنا فى توضيح هذه الفكرة مثال آخر • يقول جوردون شيلد فى كتابه « قصة الأدوات » :

« ان أقدم الأدوات التى عثرنا عليها مصنوعة من الحجر : كتلك الأدوات المصنوعة من الكوارتز التى كان يستخدمها انسان بكين والتى حرص على جمعها ونقلها الى كهفه • وليس بينها غير نسبة لا تذكر قد شكلت أو عدلت بحيث تخدم أغراضه البدائية بشكل أفضل • وحتى هذه النسبة ليس لها نمط موحد ، ويمكن استخدام كل منها فى أغراض متعددة • حتى ليشعر المرء تماما بأنه كلما نشأت الحاجة الى أداة أخذت قطعة حجر فى متناول اليد وعدلت تعديلا طفيفا لتلائم مطالب اللحظة • ومن هنا يمكن تسميتها بأنها أدوات عرضية •

« ثم تظهر الأدوات ذات النمط الموحد • فمن بين العدد الهائل من الأدوات العرضية المختلطة ذات الأشكال المتباينة والمتبقية من العصور الباليوليثية الدنيا ، يبرز شكلان أو ثلاثة أشكال تتكرر المرة بعد المرة مع تنويعات طفيفة جدا فى أنحاء عديدة متفرقة فى أوروبا الغربية وافريقيا وجنوب آسيا • ومن الواضح أن صانعيها كانوا يحاولون محاكاة نمط ثابت معترف به »

وذلك يدلنا على شيء بالغ الأهمية • فمنذ البداية اكتشف الانسان أو الكائن السابق على الانسان ــ أثناء التقاطه الأشياء ــ أن قطعة الحجر ذات الحافة القاطعة مثلا يمكن أن تحل محل الأسنان والأظافر فى تمزيق الفريسة أو تقطيعها أو سحقها • وهو يستخدم الحجر الذى يتصادف وجوده كأداة عرضية ، ثم يلقى به مرة أخرى بعد أن يؤدى مهمته المؤقتة ، والقردة الشبيهة بالانسان تستخدم مثل هذه الأدوات العرضية أحيانا • وعن طريق الاستخدام المتكرر تنشأ فى الذهن رابطة وثيقة بين الحجر واستخداماته ، ويبدأ المخلوق الذى يوشك أن يصبح انسانا فى جمع مثل هذه الأحجار والاحتفاظ بها ، رغم أنه لم تنشأ بعد مهمة محددة

أو غـاية بعينها لـكل حجر منها • فهـذه الأحجار هى أدوات لمختلف الأغراض التى يمكن تجربتها من حالة الى أخرى واختبـار استخداماتها المحددة • ولا يلبث أن ينشأ عن هذه التجارب المتكررة والمتنوعة ، عن هذا « التفكير بالأيدى » ، شيئان : الأول اكتشاف أن بعض الأحجار ذات الشكل الخاص أكثر فائدة من غيرها ، وأن الاختيار من بين عطايا الطبيعة العرضية أمر ممكن، فيزداد بالتدريج الاهتمام بالغرض الذى يختار الحجر من أجله • والثـانى ، اكتشـــاف أنه ليس من الضرورى انتظار تلك العطايا ، لأن الطبيعة يمـكن أن يتناولها التهـذيب والتصحيح : ان الماء والمطر والمناخ وغيرها من العوامل يمكن أن تشـكل حجرا فتجعل من السهل تناوله باليد • وما ان يبدأ الكائن الموشك أن يكون انسانا فى تناول الأشياء الطبيعية بيده واستخدامها كأدوات ، حتى تكشف يداه النشيطتان أنه يستطيع أن يشكل الحجـر ويغيره بنفســه ، ويعرف عن طريق هذا الاكتشاف أن قطعة الصوان تحوى فى ذاتها امكانية التحول الى حجـر قاطع وبالتالى الى أداة نافعة •

وليس هنـاك شىء غامض أو مبهم فى هذه الامكانية ــ فهى ليست « قدرة » خاصة لهذا الحجر ولا هى ناشـئة عن وعى خلاق • بل على العكس، فالوعى الخلاق نشأ كنتيجة متأخرة للاكتشـاف عن طريق اليد بأن الأحجـار يمـكن كسرها وتقسيمها وشحذها وتشـكيلها فى هـذه الصورة أو تلك • وكان مثلا شكل الفأس اليدوية التى توجد فى الطبيعة من حين الى آخر ، من الأشكال التى يمكن استخدامها فى مجالات مختلفة من مجالات النشـاط ، فبدأ الانسان بالتدريج ينقلها عن الطبيعة • وهو فى صنعه للأدوات بهذا الشكل لم يكن مستجيبا « لفكرة خلاقة » وانمـا كان مقلدا فقط ، وكانت النماذج التى ينقل عنها هى الأحجار التى عثر عليها من قبل واختبر فائدتها بالتجربة • لقد أنتج الأدوات الجـديدة على أساس من خبرته بالطبيعة ، لا على أساس فكرة فى ذهنه • فهو لم يكن

ينفذ مشروعا ، بل كان يرى أمامه فأسا يدوية واقعية ، ويسعى الى صنع غيرها على غرارها • انه لم يكن ينفذ فكرة وانما كان يقلد شيئا • وهو لم يبتعد عن النموذج الطبيعى الا ببطء وبالتدريج • فهو اذ يستخدم الأداة ولا يفتأ يجربها ، يبدأ بالتدريج فى جعلها أكثر فائدة وكفاية • فالكفاية أقدم من الغاية ، واليد كانت أداة للاكتشاف قبل العقل• (يكفى أن يراقب المرء طفلا يسعى الى فك عقدة : انه لا «يفكر» بل يجرب • وهو لا يتبين كيفية ربط العقدة وأفضل الطرق لحلها الا بالتدريج ومن خلال التجربة بيديه) •• .

أما توقع نتيجة محددة ـ ووضع غاية لعملية العمل ـ فلا ينشأ الا بعد خبرة يدوية مركزة • فهو نتيجة لتقليب النظر المستمر فى الانتاج الطبيعى وفى التجارب المتعددة التى تتفاوت نجاحا وفشلا • ان فكرة الغاية لا تنشأ من التطلع الى الأمام بل من النظر الى الوراء • لقد نشأ العقل الواعى والوجود الواعى مع العمل ، ومن خلال العمل ، ولم تنشأ الغاية الواضحة التى تجعل لكل أداة شكلا محددا وطابعا مميزا الا فى مرحلة متأخرة • لقد احتاج الانسان الى وقت طويل حتى يسمو فوق الطبيعة ويواجهها بقدرته الخلاقة •

وعندما فعل ذلك طرأ على كيانه تغيير واضح • فلم يعد ذهنه يعكس الأشياء بصورة آلية فحسب ، بل أصبح قادرا ـ نتيجة لتجربة العمل ـ على ادراك بعض قوانين الطبيعة ، وعلى تفهم علاقة السببية • (أصبح قادرا مثلا على معرفة أن الطاقة العضلية يمكن أن تنقل الى الأداة ، ومنها الى الشىء الذى يقع عليه العمل ، أو أن الاحتكاك يولد الحرارة) لقد حل الانسان محل الطبيعة ، فلم يعد ينتظر ما تمنحه اياه : بل أصبح يفرض عليها بصورة متزايدة أن تقدم اليه ما يريد • لقد جعل من الطبيعة ، بالتدريج ، خادما له • ونتيجة لازدياد فائدة الأدوات التى يستخدمها ، ولازدياد التخصص فيها ، ولازدياد الملاءمة بينها وبين يد الانسان وقوانين الطبيعة ، أى نتيجة لازدياد طابعها الانسانى ، أمكن خلق

اشياء لم تكن موجودة في الطبيعة • وفقدت الأداة ، بصورة مطردة ، كل وجه للشبه بينها وبين الأشياء الطبيعية • واحتلت الوظيفة التى تقوم بها الأداة مكان التشابه الذى كان يقوم بينها وبين الأشياء الطبيعية • ومع ازدياد كفاية الأدوات أصبحت الغاية منها ـ أى التوقع العقلى لما يمكنها أن تفعله ـ تكتسب أهمية أكبر فأكبر • ولم يكن ذلك التحول فى طبيعة العمل ممكنا الا عندما وصل الى درجة عالية من التطور •

اللغة :

تطلب التطور نحو العمل ، وسائل جديدة للتعبير والاتصال تتجاوز بكثير تلك الاشارات البدائية القليلة التى يعرفها الحيوان • وهو لم يتطلب هذه الوسائل الجديدة فحسب بل وساعد على نموها أيضا • فليس لدى الحيوان ما يبلغه للآخر غير القليل • فلغته غريزية : لا تتجاوز مجموعة فطرية من الاشارات للتعبير عن الخطر أو رغبة الجماع أو ما شابهها • وفى العمل وحده ، ومن خلاله ، تجد الكائنات الحية الكثير مما يقوله أحدها للآخر • لقد ظهرت اللغة الى الوجود مع ظهور الأدوات • ؟

وكثير من النظريات المتعلقة بنشأة اللغة تغفل دور العمل والأدوات أو تقلل منه • حتى هيردر (*) الذى كشف بدراساته الثورية وحججه الدامغة بعض العوامل ذات الأهمية البالغة فى دحض نظرية « الأصل اللاهوتى » للغة ، لم يدرك أهمية دور العمل فى نشأتها • وقد سبق نتائج الأبحاث التى أجريت فيما بعد عندما وصف انسان ما قبل التاريخ بقوله :

« جاء الانسان الى العالم ، فألفى على الفور بحرا زاخرا يتلاطم حوله ! وكم احتاج من جهد حتى يتعلم كيف يميز بين الأشياء ! وليعرف حواسه المختلفة ! وليعتمد على هذه الحواس وحدها ! » •

لقد أدرك هيردر ما أثبته العلم فيما بعد : أن انسان ما قبل التاريخ كان ينظر الى العالم كشىء متداخل غير محدد المعالم ، وأنه احتاج أن

(*) يوهان جوتفرد هيردر (١٧٤٤ ـ ١٨٠٣) ناقد وباحث المانى • عاصر جوته واثر كل منهما فى الآخر تأثيرا عميقا •

يتعلم كيف يعزل ويميز ويختار الأشياء الأساسية فى حياته من بين ظواهر العالم العديدة المعقدة ، وذلك حتى يوجد التوازن اللازم بين العالم وبينه هو ساكن هذا العالم . وكان هيردر على صواب حين قال :

« كانت للانسان لغة حتى وهو فى مرحلته الحيوانية . فكافة مشاعر جسده الجامحة العنيفة ، وكذلك كل أشواق روحه العارمة ، كان يعبر عنها تعبيرا مباشرا عن طريق الصيحات والنداءات ، وعن طريق الأصوات الوحشية المبهمة » .

ولا شك فى أن هذه الوسائل التى يتخذها الحيوان للتعبير تمثل عنصرا من عناصر اللغة . « وما زالت هناك آثار لتلك الأصوات الطبيعية تتردد فى جميع اللغات الأصلية » . ومع ذلك أدرك هيردر أن هذه الأصوات الطبيعية ليست هى « الجذور الحقيقية » للغة ، « وانما هى العصارة التى غذت تلك الجذور » .

ليست اللغة أداة للتعبير بقدر ما هى وسيلة للاتصال . فقد ألف الانسان الأشياء بالتدريج « وأطلق عليها أسماء مأخوذة من الطبيعة ، يحاكى فيها أصواتها قدر ما يستطيع ... وكان ذلك نوعا من التمثيل الصامت يشترك فيه الجسم والايماء » . ان اللغة الأصيلة هى مزيج من الكلمات والتنغيم الموسيقى والايماءات الرامية الى المحاكاة . يقول هيردر :

« جمعت المفردات الأولى من الأصوات الموجودة فى الطبيعة . وكانت فكرة الشىء ما زالت معلقة بين الفعل وفاعله . وكان لا بد للهجة أن تدل على الشىء ، كما أن الشىء يدل على اللهجة » .

لم يكن الانسان الأول قد ميز بعد بوضوح بين نشاطه وبين الشىء الذى يتجه اليه هذا النشاط ، فهما معا يكونان وحدة غير محددة . ورغم أن الكلمة أصبحت رمزا (لم تعد مجرد تعبير بسيط أو محاكاة) ، فقد

بقيت متضمنة لمجموعة كبيرة من المفاهيم ، ولم يتم الوصول الى التجريد الخالص الا بالتدريج .

« كانت الأشياء الحسية توصف أوصافا حسية ـ وما أكثر الجوانب والزوايا التى يمكن أن توصف منها ! مما أدى الى أن تزخر اللغة بالكلمات الجامحة والشاذة والمنحرفة ، وتحفل بما يخرج عن القواعد والقياس . وكانت الصور تنقل على هيئة صور كلما أمكن ذلك ، مما أدى الى ايجاد ثروة من الاستعارة والمجاز والأسماء الحسية » .

وذكر هيردر أن لدى العرب خمسين كلمة للدلالة على الأسد ، ومائتين للثعبان ، وثمانى للعسل ، وأكثر من ألف للسيف : بعبارة أخرى، فالأسماء الحسية لم تكن قد استكملت بعد تركيزها فى تجريدات. ثم وجه سؤالا ساخرا الى أولئك الذين يعتقدون « بالأصل اللاهوتى » للغة :

لماذا يوجد الله (سبحانه وتعالى) مفردات لا ضرورة لها ؟

ويقول هيردر أيضا :

« اللغة البدائية غنية لأنها فقيرة .. لم يكن لدى مبتكريها خطة ، لذا لم يكن يسعهم الاقتصاد » . ثم يتساءل مرة أخرى : « هل يريدوننا أن نتصور أن الله (سبحانه وتعالى) هو مبدع أشد اللغات تخلفا » ؟

ويقول أخيرا : « كانت تلك هى اللغة الحية . فذلك الرصيد الضخم من الاشارات والايماءات قد حدد ايقاع الكلمات المنطوقة ورسم لها طريقا لا تتجاوزه كثيرا . وحل العدد الكبير من الكلمات المستخدمة محل قواعد اللغة » .

ان الانسان كلما زادت خبرته ، وزادت معرفته بالأشياء المختلفة من زوايا مختلفة ، زادت لغته غنى وثروة .

« كلما تكررت تجاربه ، وتأكدت خصائصه الجديدة فى ذهنه ،

زادت لغته رسوخا وطلاقة . وكلما أوغل فى التمييز والتصنيف ، زادت لغته ترتيبا ونظاما » .

ثم جاء الكسندرفون همبولت (*) فطور وهذب الكشوف الثورية التى وصل اليها هيردر ، وان كان قد أضفى على أفكار هيردر المادية والجدلية مسحة مثالية ميتافيزيقية من بعض النواحى ، اذ قال همبولت ان اللغة « صورة ورمز فى الوقت نفسه ، فهى ليست مجرد الانطباع الذى ينشأ عن الأشياء ، كما أنها ليست نتيجة لارادة المتحدث التحكمية » . كما قال : « ان الفكر لا تحدده اللغة عموما فحسب ، وانما تحدده أيضا — الى درجة كبيرة — كل لغة على حدة » . وذلك يذكرنا بكلمة جوته الشهيرة : « ان اللغة تصنع الناس أكثر مما يصنع الناس اللغة » . ووصل همبولت فى تأكيده لأهمية النطق (الذى لا يمكن بدونه أن توجد لغة ، وان وجد تعبير) وصل الى نتيجة توشك أن تكون غيبية :

« حتى يتمكن المرء من أن يفهم ولو كلمة واحدة حق الفهم — يفهمها لا باعتبارها مجرد حافز حسى بل وكلفظ منطوق يحدد مفهوما — لا بد أن تكون اللغة كلها حاضرة فى ذهنه . فليس فى اللغة انفصال . كل عنصر من عناصرها يصرخ بأنه جزء من كل . واذا كان من الطبيعى أن نفترض أن اللغة تشكلت بالتدريج ، فان ابتكارها فعلا لا يمكن أن يكون قد تم الا فى لحظة واحدة . اللغة وحدها هى التى تجعل الانسان انسانا ... لكنه حتى يخترع اللغة لا بد أن يكون قد أصبح انسانا من قبل » .

ونستطيع أن نوافق على هذا الرأى فى حدود تأكيده ان انسان ما قبل التاريخ كان ينظر الى العالم ككتلة متداخلة غير محددة المعالم ، ثم استخلص اللغة من داخل هذه الكتلة شيئا فشيئا . لكننا لا نجد عند همبولت ذلك الحل الجدلى للقضية : ان الانسان أصبح انسانا فى نفس

(*) الكسندر فون همبولت (١٧٦٩ — ١٨٥٩) عالم ومستكشف المانى . اقام فى باريس فترة طويلة ونشر فيها كتابا عن رحلاته فى ٣٠ مجلدا .

الوقت الذى بدأ فيه العمل وظهرت اللغة ، بحيث لا يمكن أن يقال ، ان الانسان جاء أولا أو العمل أو اللغة . فقد اكتفى همبولت بالاشارة الى العملية الجدلية ، لكنه ألبسها رداء من الألفاظ المثالية : « ان التأثير المتبادل بين الفكر والعمل ، واعتماد كل منهما على الآخر ، يبين أن اللغة ليست مجرد أداة للتعبير عن حقيقة معروفة ، وانما بالأحرى أداة لاكتشاف حقيقة تبقى مجهولة حتى تلك اللحظة » . ولا شك أن هناك عملية اكتشاف متصلة ، لكنها اكتشاف للواقع لا « للحقيقة » ، الواقع الذى ينشأ بالعمل ومن خلاله ، باللغة ومن خلالها .

ومن بين النظريات التى ظهرت عن اللغة بعد همبولت ، أود أن أشير الى نظرية موتنر ، فهى نظرية مثيرة . اذ يقول : ان اللغة نشأت من « الأصوات المنعكسة » الى جانب المحاكاة . فاللغة فى رأيه لا تسعى الى محاكاة الأصوات المنعكسة الانسانية وحدها (أصوات الفرح والألم والدهشة وغيرها) ، بل تسعى كذلك الى محاكاة الأصوات الطبيعية الأخرى . لكن لا يجوز أن تنظر الى اللغة على أنها مجرد محاكاة ... اذ لا بد أيضا أن تكون اللغة منطوقة ، أى ينبغى أن تصبح رمزا لا يحمل غير شبه بعيد - « اتفاقى » - للشىء المعنى ، وذلك حتى فى الحالات التى تحاكى فيها اللغة الأصوات الواقعية . يقول موتنر « لا بد أن هذا ، أو ما يشبهه ، كان مرحلة التكوين بالنسبة للغة ، وليست (جذور اللغة) الأسطورية التى نسمع عنها » .

ان الطبيعة المزدوجة للغة باعتبارها وسيلة للاتصال وللتعبير ، باعتبارها صورة للواقع ورمزا له ، باعتبارها ادراكا « حسيا » للشىء وتجريدا له ، كانت دائما موضع اهتمام خاص من جانب الشعر ، لا من جانب النثر الذى نستخدمه فى حياتنا اليومية . ان الشعر يحمل فى طواياه الرغبة فى العودة الى منبع اللغة . كتب شيللر يقول :

« ان اللغة تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ، لكن المطلوب من

الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعا بمعايير الخيال . الشعر يتطلب الرؤيا ، أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم . معنى ذلك أن الكلمة تنزع من الشيء الذى يفترض أن تمثله طبيعته المحسوسة والفردية ، وتفرض عليه خاصة من عندياتها ، طابعا عاما غريبا عنه . وبذلك لا يتمثل الشيء بحرية أو لا يتمثل أصلا ، وانما يوصف فحسب » .

ان لدى كل شاعر شوقا الى لغة أصيلة « سحرية » .

وفى عبارات تختلف تماما عن عبارات موتتر الذى رأى أن أصل اللغة هو الأصوات المنعكسة ، وصف بافلوف اللغة بأنها نظام للأفعال المنعكسة الشرطية والرموز . فالأصوات المنعكسة عند موتتر وسائل بدائية مبهمة للتعبير عن الفرح والألم وغيرهما . اما الأفعال المنعكسة عند بافلوف فأحداث تقع داخل الأجهزة العصبية الحية مسايرة لأحداث تقع فى تتابع منتظم فى العالم الخارجى (مثال الكلب الذى يسيل لعابه عندما يسمع دقة الجرس التى أصبحت اشارة تدل على حلول موعد الطعام) . فهنا نجد أن الكلمة اشارة ، وأن اللغة نظام من الاشارات متطور تطورا عاليا . كتب بافلوف فى حديثه عن طبيعة التنويم المغناطيسى يقول :

« لا شك فى أن الكلمة بالنسبة للكائن الانسانى تعتبر فعلا منعكسا شرطيا حقيقيا ، شأنها شأن جميع المنبهات الشرطية المشتركة بين الانسان والحيوان ، لكن الكلمة تعتبر منبها أكثر أهمية وشمولا من جميع المنبهات الأخرى . بل الواقع أنه ليس فى عالم الحيوان منبه يمكن أن يقارن ولو من بعيد بالكلمة لدى الانسان ، سواء من ناحية الكم أو الكيف ... ان هذا النطاق الواسع والمضمون الرحب للكلمة يفسر مدى اتساع وتباين ألوان النشاط التى يمكن الايحاء بها الى شخص منوم ، وهى ألوان للنشاط يمكن أن تتناول العالم الخارجى والداخلى لذلك الشخص على السواء » .

وبغير العمل ــ بغير خبرة استخدام الأدوات ــ لم يكن ليتاح للانسان أبدا أن ينشىء اللغة كمحاكاة للطبيعة وكمجموعة شاملة من الرموز للدلالة على الأفعال والأشياء : أى كتجريد • لقد أوجد الانسان الكلمات المنطوقة المتمايزة احداها عن الأخرى لا لمجرد أنه كائن قادر على الألم والفرح والدهشة ، بل ولأنه أيضا كائن عامل •

أن هناك صلة وثيقة بين اللغة والايماء • وقد استنتج بوخر من ذلك أن الحديث هو تطور للأفعال المنعكسة للأجهزة الصوتية التى تنشأ بصورة عرضية من الجهد العضلى الذى يتطلبه استخدام الأدوات • فعندما ازدادت اليدان مهارة ، زادت حساسية الأجهزة الصوتية ، حتى تناول الوعى الناشىء هذه الأفعال المنعكسة وجعل منها نظاما للاتصال • وهذه النظرية تؤكد أهمية عملية العمل الجماعية ، تلك العملية التى لم يكن يمكن بدونها أن تتشكل اللغة المنظمة من الاشارات البدائية ونداءات المضاجعة وصيحات الخوف التى كانت المادة الأولية للغة • ان الاشارة التى يقوم بها الحيوان للدلالة على حدوث تغير فى العالم المحيط به تطورت الى « انعكاس لغوى للعمل » • وكانت هذه هى نقطة التحول من التكيف ازاء الطبيعة تكيفا سلبيا الى تغيير الطبيعة تغيرا ايجابيا •

ويستحيل التمييز بين مئات « الأدوات العارضة » المتعددة الأنواع بوضع رمز خاص لكل منها ، أما اذا أمكن صنع عدد محدود من الأدوات النموذجية ، فعندئذ يمكن بل ويجب أن يوضع لكل منها رمز خاص •• أو اسم وعندما يقلد الناس احدى الأدوات النموذجية مرارا وتكرارا يحدث شىء جديد تماما • فكل النسخ التى صنعت متشابهة تحوى فى ذاتها نفس النمط ، وهذا النمط ــ من حيث وظيفته وشكله وفائدته للانسان ــ يتكرر المرة بعد المرة • هناك فئوس يدوية عديدة ، لكنها مع ذلك فأس واحدة •

ويستطيع الانسان أن يستخدم أى فأس منها بدلا من الفأس الأصلية لأنها جميعا تخدم الغرض ذاته ، وتحدث الأثر نفسه ، فهى متشابهة أو متماثلة فى وظيفتها . ونحن عندما نعين هذه الأداة ، لا يعنينا كثيرا أى واحدة من الفئوس النمطية هى التى ستصل الى يدنا . من هنا جاء التجريد الأول ، الشكل الأول للمفهوم الذهنى . عن طريق الأدوات ذاتها تمكن انسان ما قبل التاريخ من « تجريد » الخاصة المشتركة بين الفئوس الفردية المتعددة – خاصة انها فأس ، وبذلك أوجد « المفهوم الذهنى » للفأس . انه لم يكن يدرك ما يفعل ، لكنه مع ذلك كان يخلق مفهوما ذهنيا .

المحاكاة :

صنع الانسان أداة ثانية على غرار الأولى ، وبذلك أنتج أداة جديدة لا تقل عن الأولى فائدة أو قيمة . وهكذا وجد أن المحاكاة تمنحه قوة ازاء الأشياء . فقطعة الحجر التى لم تكن لها فائدة تصبح لها قيمة عندما يمكن تشكيلها فى صورة أداة ، وبذلك تجند فى خدمة الانسان . وهناك شىء سحرى فى عملية « المحاكاة » هذه ، اذ أنها تهيىء وسيلة للسيطرة على الطبيعة . ثم تأتى التجارب الأخرى فتؤيد هذا الكشف الغريب . فعندما يقلد المرء حيوانا ، ويتخذ شكلا كشكله أو يصدر صوتا كصوته ، فانه يستطيع أن يجذبه ويستدرجه الى مسافة أقرب ، وتقع الفريسة فى يده بصورة أسهل . هنا أيضا نجد أن التشابه سلاح ، وسحر . ثم تأتى الغريزة الفطرية للنوع فتضيف الى هذا الاكتشاف قوة على قوة . فهذه الغريزة تدفع الحيوانات الى النظر بعين الريبة والشك الى كل من يخرج من أفرادها عن المظهر المعتاد أو السلوك المعتاد ، الى جميع الشواذ والفلتات . فهى ترى فيها ، غريزيا ، أفرادا خارجة على القبيلة ، لا بد من قتلها أو طردها خارج الجماعة الطبيعية . وبذلك نجد للتماثل أهميته فى جميع الميادين . ومن هنا بدأ انسان ما قبل التاريخ – الذى شرع منذ

قليل فى ممارسة بعض عمليات الموازنة والاختيار بين الأدوات ومحاكاتها ـ فى اضفاء أهمية بالغة على كل أشكال التماثل والتشابه ..

والتماثل بين الأشياء والأدوات يمكن من تكوين الأفكار المجردة . ومن تشابه الى آخر توصل الانسان الى تجميع ثروة من التجريدات تتزايد باستمرار . وأخذ فى اطلاق اسم واحد على المجموعات الكاملة من الأشياء التى تربط بينها علاقة ما . ومن طبيعة هذه التجريدات أنها كثيرا (وان لم يكن دائما) ما تعبر عن رابطة أو علاقة حقيقية . فنحن نعرف أن الأدوات التى من نوع معين انما صنعت كمحاكاة لنموذجها الأولى . وينطبق ذلك على كثير من التجريدات الأخرى : الذئب ، التفاحة ، الخ .. ان هذه الروابط الجديدة المكتشفة تساعد على تصور الطبيعة بشكل أوضح . فلم يعد المخ يصور كل أداة يستخدمها الانسان بيده ، ولا كل صدفة يجدها على الشاطىء ، كشىء منفرد قائم بذاته . بل أصبح هناك رمز يشمل الأدوات كلها ، أو الأصداف كلها ، يشمل كافة الأشياء المتماثلة أو الكائنات الحية التى من نفس الطراز . وهذا التركيز والتصنيف فى اللغة يسهل على الانسان بشكل مطرد تبادل المعلومات عن العالم الخارجي ، وكذلك تبادل الآراء حول هذا العالم الذى يشترك فيه مع جميع الناس الآخرين .

ونستطيع أن نقول الشىء نفسه عن العمليات الاجتماعية ، وخاصة عملية العمل . فقد كررت الجماعة الانسانية الناشئة هذه العملية مئات المرات وآلافها ، ووجدت بالتدريج رمزا ــ أو وسيلة للتعبير ــ يتجسد فيه هذا النشاط الجماعى . والأرجح أن هذا الرمز قد استخلص من عملية العمل ذاتها ، وأنه يمثل نوعا من الهارمونية الايقاعية . ويشير هذا الرمز الى نشاط خاص ارتبط به الى حد يجعل رؤيته أو سماع صوته ينشط على الفور جميع مراكز المخ المتصلة بهذا النشاط . وكانت لهذه الرموز أهميتها الكبرى بالنسبة للانسان الأول ، اذ كانت لها وظيفة تنظيمية

داخل المجموعة أو الجماعة العاملة ، لأنها تنقل نفس المعنى الى كافة أعضاء الجماعة ..

ان عملية العمل الجماعية تتطلب ايقاعا يوجد التناسق فى العمل . ويقوى من أثر الايقاع ترديد « قرار » لفظى موحد . وسواء كان هذا القرار هو « هيف ـ لو ـ هو ! » الذى يردده الانجليز ، أو « هوراك » الذى يردده الألمان ، أو « أى ـ دوخ ـ نيم » الذى يردده الروس ، فهو ضرورى دائما لانجاز العمل بطريقة ايقاعية . ففى مثل هذا « القرار » الذى يكتسب سحرا خاصا ، يحتفظ الفرد باحساسه بالجماعة حتى اذا كان يعمل خارجها . وقد حلل جورج طومسون (الذى لم أطلع لسوء الحظ على كتابه الرائع « دراسات فى المجتمع الاغريقى القديم ، انسان ايجه البدائى » الا بعد أن أصبح كتابى هذا ماثلا للطبع ، بحيث لا يسعنى غير الاشارة اليه اشارة عابرة) حلل أغانى العمل القديمة على أنها مزيج من « القرار » (أى النغمة الجماعية الموحدة) والارتجال الفردى . وكان من بين ما استشهد به أغنية سجلها المبشر السويسرى جونود ، نجد فيها صبيا من أبناء قبيلة تونجا يعمل فى تكسير الصخور الى جانب أحد الطرق فى افريقيا من أجل سادته الأوروبيين فنسمعه ينشد :

« بى هاشانى سا ، ايهى !
باكو هى هلوفا ، ايهى !
بانوا ماخوفى ، ايهى !
بانجاهى نجيكى ، ايهى ! »
« انهم يظلموننا ، ايهى !
ويسيئون معاملتنا ، ايهى !
ويشربون القهوة ، ايهى !
ولا يعطوننا شيئا ، ايهى ! »

ومن المحتمل أن الكلمات الأولى اللازمة لعملية العمل ـ وهى الأصوات التى تنغم لتوفر الايقاع الموحد للجماعة ـ كانت فى الوقت نفسه اشارات تحمل الأوامر اللازمة لدفع الجماعة الى العمل (تماما كما تؤدى صيحة التحذير الى هرب القطيع) • وهكذا كانت كل وسيلة للتعبير عن طريق اللغة تحمل فى ذاتها قوة جديدة ـ قوة ازاء الانسان وازاء الطبيعة على السواء •

ولم تكن المسألة مجرد تصور من جانب انسان ما قبل التاريخ بأن الكلمات أداة قوية •• فقد أدت الكلمات بالفعل الى زيادة سيطرته على الواقع • ولم يكن دور اللغة محصورا فى التمكين من تنسيق النشاط الانسانى ، ووصف التجربة ونقلها ، وبالتالى زيادة كفاية العمل : بل انها جعلت من الممكن أيضا التمييز بين الأشياء ، وذلك عن طريق ربطها بأسماء محددة ، مما يؤدى الى انتزاعها من ذلك التجهيل الذى يحجبها فى الطبيعة وادخالها تحت سيطرة الانسان ، فاذا ما وضع حز على شجرة قائمة فى غابة ، فان تلك الشجرة يكون قد تقرر مصيرها ، اذ يستطيع من وضع الحز أن يكلف غيره بالذهاب لقطعها فهو سيعرفها بالحز الظاهر عليها • وكذلك الاسم الذى يطلق على شىء : انه علامة توضع على ذلك الشىء ، تميزه عن غيره من الأشياء ، وتسلمه ليد الانسان • وخط التطور متصل بين صنع الأدوات وامتلاكها ، ووضع علامات عليها « برسم حز أو أكثر أو وضع حلية بدائية » ومن ثم تسميتها ، وبذلك تصبح شيئا يمكن معرفته والتحكم فيه بالنسبة لكل فرد فى الجماعة •

وعن طريق المحاكاة أمكن تكرار الأداة النمطية ، مما ميز ـ بما يشبه السحر ـ قطعة الحجر التى تصنع منها عن الأحجار الأخرى التى لم تكن تخضع الا لسلطان الطبيعة • ونستطيع أن نتصور أن وسائل التعبير اللغوية الأولى أيضا لم تكن أكثر من تقليد ومحاكاة • وكان ينظر الى الكلمة فى أول الأمر على أنها الشىء ذاته • اذ هى الوسيلة لحيازته وفهمه

والتحكم فيه • ونجد أن جميع الأجناس البدائية تقريبا تعتقد أنها عندما تذكر اسم شيء أو شخص من الانس أو الجان ، تتحكم فيه بشكل من الأشكال (أو لعلها تثير غضبه السحرى) • ونجد هذه الفكرة متغلغلة فى عدد لا يحصى من الأقاصيص الشعبية : ويكفى أن نذكر رمبلستلتسكين الخبيث وهو يصيح صيحته الظافرة :

ما أسعدنى اذ لا يعرف أحد
أنى أدعى رمبلستلتسكين

فوسيلة التعبير ــ الايماءة ، أو الصورة ، أو الصوت ، أو الكلمة ــ هى أداة ، شأنها شأن الفأس اليدوية أو السكين • ما هى الا وسيلة أخرى لبسط سيطرة الانسان على الطبيعة •

وهكذا برز الى الوجود كائن جديد عن طريق استخدام الأدوات وعن طريق عملية العمل الجماعية • وكان هذا الكائن ــ الانسان ــ أول كائن يواجه الطبيعة كلها كذات ايجابية • ولكن قبل أن يصبح الانسان ذاتا بالنسبة لنفسه ، كانت الطبيعة قد أصبحت موضوعا بالنسبة اليه • فالشىء فى الطبيعة لا يصبح موضوعا الا اذا أصبح مادة للعمل أو أداة له : ان علاقة الذات والموضوع لا تنشأ الا من خلال العمل •

وقد أدى انفصال الانسان بالتدريج عن الطبيعة ، هذه الطبيعة التى لا يزال من مخلوقاتها رغم أنه يواجهها كخالق بشكل يتزايد باستمرار ، أدى الى نشوء قضية من أعمق قضايا الوجود الانسانى • فهناك أساس حقيقى للحديث عن « الطبيعة المزدوجة » للانسان • اذ أنه مع استمرار انتمائه للطبيعة ، أوجد « طبيعة مضادة » أو « طبيعة عليا » • لقد أنشأ من خلال العمل نوعا جديدا من الواقع : هو واقع حسى وفوق حسى فى الوقت ذاته •

وليس الواقع فى أى حال مجرد تراكم لوحدات منفصلة تقوم

احداها الى جانب الأخرى دون رابطة فيما بينها . فكل « شيء » مادى متشابك مع كل « شيء » مادى آخر . وهناك بين الأشياء علاقات متعددة ، وهى علاقات واقعية كواقعية الأشياء المادية ذاتها . ولا يتشكل الواقع من الأشياء الا فى ارتباطها بغيرها من الأشياء . وكلما زادت هذه الارتباطات غنى وتعقيدا ، زاد الواقع كذلك غنى وتعقيدا . ولنأخذ مثلا شيئا من نتاج العمل . ما هو هذا الشيء ؟ من ناحية الواقع الميكانيكى هو لا يعدو أن يكون « كتلة » تنجذب نحو « الكتل » الأخرى (و « الكتلة » نفسها تعبير عن علاقة) .. ومن ناحية الواقع الفزيائى الكيميائى هو جزء من مادة صلبة مركبة تركيبا خاصا من ذرات وجزيئات خاصة تخضع لقواعد تنفرد بها هذه الجسيمات . ومن ناحية الواقع الانسانى والاجتماعى هو أداة ، هو موضوع لقيمة استعمالية ، واذا ما بودل مع شيء آخر اكتسب قيمة تبادلية. ان العلاقات الجديدة بين الانسان والطبيعة ، وبين الانسان واخوته من البشر ، قد تغلغلت فى هذه الكتلة من المادة وأضفت عليها مضمونا جديدا ووصفا جديدا لم يكونا لها من قبل . وهكذا فالانسان ، أى الكائن العامل ، هو الخالق لواقع جديد ، ولطبيعة متفوقة ، وأعجب نتاج لها هو العقل . ان الكائن العامل يرقى بنفسه ، عن طريق العمل ، ليصبح كائنا مفكرا . فالفكر ــ أى العقل ــ هو النتيجة الحتمية لتفاعل الانسان مع الطبيعة تفاعلا مقصودا .

ان الانسان ، بعمله ، يغير العالم وكأنه ساحر : فقطعة من الخشب ، أو العظم ، أو الصوان تشكل لتشابه نموذجا معينا ، فاذا بها تصبح ذلك النموذج ذاته . والأشياء المادية تتحول الى رموز وأسماء ومفاهيم ، والانسان نفسه يتحول من حيوان الى انسان .

هذا السحر الكائن فى جذور الوجود الانسانى نفسه ، والذى يولد فى وقت واحد احساسا بالعجز ووعيا بالقوة ، خوفا من الطبيعة مع القدرة على السيطرة عليها ، هذا هو الجوهر الأصيل لكل فن . ان صانع الأدوات

الأول الذى شكل الحجر فى صورة جديدة حتى تخدم الانسان ، كان هو الفنان الأول • والانسان الأول الذى أطلق على الأشياء أسماءها كان بدوره فنانا عظيما ، وذلك عندما ميز أحد الأشياء عن متاهة الطبيعة ، وروضه عن طريق استخدام رمز ، ثم أسلم هذا الشىء الذى خلقته اللغة الى غيره من الناس كأداة تمنحهم القوة • والادارى الأول الذى نظم عملية العمـل بواسطة الغناء الايقاعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان ، كان نبيا فى الفن • والصياد الأول الذى تنكر فى هيئة حيوان وتمكن عن طريق هذا التماثل بينه وبين فريسته من زيادة حصيلة صيده ، والرجل الأول الذى وضع فى العصر الحجرى علامة على أداة أو سلاح برسم حز أو حلية ، ورئيس القبيلة الأول الذى بسط جلد حيوان على قطعة من الصخر أو على جذع شجرة حتى يجذب اليه هذا النوع من الحيوان ••• هؤلاء جميعا هم آباء الفن •

قوة السحر :

ان الاكتشاف المثير ، اكتشاف أن الأشياء الطبيعية يمكن أن تتحول الى أدوات قادرة على التأثير فى العالم الخارجى بل وعلى تغييره ، كان من الحتم أن يؤدى الى فكرة أخرى فى ذهن الانسان فى أول عهده ، ذلك الانسان الذى كان يجرب بلا توقف والذى كان قد شرع فى التفكير على مهل ! فكرة أن المستحيل نفسه يمكن أن يتحقق بأدوات سحرية ••• ان الطبيعة يمكن أن « تخدع » دون حاجة الى الجهد الذى يتطلبه العمل• ولما كانت الأهمية العظمى للتقليد والمحاكاة تملك على الانسان الأول نفسه، استنتج أنه ما دامت جميع الأشـياء المتشـابهة متطابقة ، فان قدرته ازاء الطبيعة يمكن عن هذا الطريق ألا تقف عند حد : ان هذه القدرة الجديدة على التحكم فى الأشياء والسيطرة عليها ، وحفز النشاط الاجتماعى وبعث الأحداث بواسطة الرموز والصور والكلمات ، دفعت الانسـان الى توقع

أن تكون القوة السحرية للغة غير محدودة • لقد خلبته قوة الارادة ـ هذه القوة القادرة على التنبؤ بأشياء ، واحداث أشياء ، لم توجد بعد لكنها موجودة فقط كفكرة فى الذهن ـ فكان من الطبيعى أن ينسب الى الارادة قوة شاملة لا تقف عند حد •••

وفى كتاب روث بندكت « أسس الحضارة » (١٩٣٥) مثال واضح للاعتقاد بأن المحاكاة تؤدى الى اكتساب القوة • فنحن بازاء عراف بجزيرة دوبو يريد انزال مرض مهلك بأحد الأعداء •

« فحتى تحدث التعويذة أثرها نجده يقلد مقـدما عـذاب المراحل الأخيرة للمرض الذى يبتلى به الشخص المقصود • فينكفىء على الأرض ، ويصبح متشنجا • لأنه بذلك وحده ، وبعد التقليد الدقيق لآثار المرض ، يمكن للرقية أن تحدث أثرها » •

ثم يقول :

« أما الرقية ذاتها فتكون صريحة ومباشرة شـأن الأعمال المصاحبة لها •• وهذه هى التعويذة التى تستخدم للابتلاء بمرض الجانجوزا ، ذلك المرض الرهيب الذى يأكل لحم الانسان كما يأكل طائر أبو قرن ـ الذى أطلق اسمه على هذا المرض ـ جذوع الأشجار بمنقاره الكبير الحاد :

أبا قرن يا ساكن سيجا سيجا
فى قمة شجرة لوانا
اقطع ، اقطع
ومزق
من الأنف
من الصدغين
من الحلق
من الردف

من عظمة اللسان

من الرقبة

من السرة

من الظهر

من الكلى

من الأحشاء

اقطع ومزق •

أبا قرن يا ساكن توكوكو

فى قمة شجرة لوانا

انه (أى الضحية) ينكفىء منحنيا ، ينكفىء ممسكا ظهره

ينكفىء عاقدا ذراعيه أمامه

ينكفىء ويداه على كليتيه

ينكفىء وذراعاه يحيطان برأسه

ينكفىء منطويا على نفسه مرتين

نائحا صارخا

انها (أى قوة الرقية غير المنظورة) تطير الى هناك

بسرعة تطير الى هناك

وكان الفن أداة سحرية ، وقد ساعد الانسان فى اخضاع الطبيعة وفى تنمية العلاقات الاجتماعية • بيد أنه يكون من الخطأ اعتبار هذا العنصر وحده مصدر الفن • فكل ظاهرة جديدة هى نتيجة لمجموعة من العلاقات الجديدة التى تكون أحيانا شديدة التعقيد • وربما كان لجاذبية الأشياء اللامعة والبراقة والمشعة (لا بالنسبة للكائنات البشرية وحدها بل وبالنسبة للحيوانات أيضا) ولجاذبية الضوء الخارقة ، دورهما فى مولد

الفن • وربما كانت من حوافزه أيضاً المغريات الجنسية بأنواعها : الألوان الصـارخة ، الروائح النفـاذة ، الجلود الجميلة والريش الرائع فى دنيـا الحيوان ، والجواهر والملابس الفاخرة وعبارات الغزل وايماءاته فى دنيـا الناس • وربما لعبت دورا هاما ايقاعات الطبيعة العضوية وغير العضوية : نبض القلب ، حركة التنفس ، الالتقاء الجنسى ، والتكرار الايقـاعى لهذه العمليات وما يصحبه من متعة ، وأخيرا وليس آخرا : ايقاعات العمل • ان الحركة الايقاعية تساعد العمل وتنسق الجهد ، وتربط الفرد بجماعة من البشر • وكل اضطراب فى الايقاع يحدث أثرا غير سار لأنه يعرقل عمليات الحياة والعمل • وهكذا نجد الايقاع متمثلا فى الفنون على هيئـة تكرار لعنصر ثابت ، وعلى هيئة تناسب « وسيمترية » • وأخيرا فان من العناصر الأساسية فى الفنون ذلك العنصر الذى يبعث الرهبة والخوف ، وذلك العنصر الذى يظن أنه يمنح الانسان قوة ازاء عدوه • فمن الواضح أن الوظيفة الأساسية للفن كانت منح الانسان القوة •• ازاء الطبيعة ، أو ازاء العدو ، أو ازاء رفيق الجنس ، أو ازاء الواقع ، أو قوة لدعم الجماعة الانسانية • لم يكن للفن فى فجر الانسانية « بالجمال » غير أوهى الصلات، ولم يكن له بالنوازع الاستاطيقية صلة على الاطلاق : انما كان أداة أو سلاحا سحريا فى يد الجماعة الانسانية فى صراعها للبقاء •

وانـنا لنخطىء أفدح الخطأ اذا سخرنا من اعتقـاد الانسـان الأول بالخرافات ، أو من سعيه لترويض الطبيعة عن طريق المحـاكاة والتقليد وبقوة الصورة واللغة والعرافة والحركات الايقاعية الجماعية وما شاكلها • ولا شك فى أنه وهو المبتدىء فى ملاحظة قوانين الطبيعة ، وكشف علاقة العلةوالمعلول، واقامة عالم واع تؤلفه الرموز الاجتماعية والكلمات والمفاهيم والمصطلحات ، لا شك فى أنه وصل الى نتائج خاطئة لا تقع تحت حصر ، وفى أن الاعتماد على التشابه أضله سواء السبيل ؟ فكون كثيرا من الأفكار المغلوطة من أساسها (وهى أفكار ما زال معظمها قائما فى لغتنا وفلسفتنا

في صورة من الصـور) • ومع ذلك ، فهو عندما أوجـد الفن كان قد كشف وسيلة حقيقية لزيادة قوته واثراء حياته : رقص القبائل المحموم قبل الصيد كان يؤدى فعلا الى زيادة شعور القبيلة بقوتها ، رسوم الحرب وصيحاتها كانت تؤدى فعلا الى زيادة المحارب عزما وتصميما ، كما أنهـا تساعد في ارهاب العـدو • ورسـوم الحيوان على حوائط الكهوف كانت تساعد الصياد فعلا على الشعور بالأمن والتفوق على الحيوانات التى يطاردها• والاحتفالات الدينية بشعائرها الدقيقة كانت تؤدى فعـلا الى تثبيت الخبرة الاجتماعية لدى كل عضو في القبيلة وتجعل من كل فرد جزءا في بنـاء الجماعة • ان الانسان ، هذا الكائن الضعيف في مواجهة الطبيعة الخطرة المجهولة المرهوبة ، وجد في السحر عونا عظيما له •

ولم يلبث السحر أن انقسم بالتدريج الى فروع : الأديان البدائية ، والعلم ، والفلسفة • وتغيرت مهمة « التمثيل الصامت » بالتدريج وبشكل غير ملحوظ : فالمحاكاة التى لم تكن ترمى الا الى اكتساب قوة سـحرية تمكنت بالتدريج من احـلال الاحتفالات التمثيليـة محل تقـديم القربان الحى• والضراعة الموجهة الى أبى قرن والتى أوردنا مثالا منها في الصفحات السابقة هى في اطار السحر الخالص ، ولكن عندما نجد أن احدى القبائل الأصلية في استراليا تتظاهر بأنها تستبعد لتقديم القربان على حين يكون هدفها في الواقع هو اراحة روح الميت مستخدمة في ذلك «التمثيل الصامت»، نكون قد انتقلنا الى الدراما والى العمل الفنى • وهذا مثال آخر : زنوج دياجا يقطعون شجرة • انهم يقولون انها أخت الانسـان الذى تنبت في أرضه ، ويصورون التهيئة لقطع الشجرة على أنها تهيئة لزواج الأخت• وفى اليوم السابق لقطع الشجرة يقدمون اليها اللبن والجعة والعسل ، وهم يقولون «مانا موفو (ابنتى المفارقة لنا) ، يا أختى ، انى أمنحك زوجا ، ليقترن بك يا ابنتى » • وعندما تقطع الشجرة فعلا يصيح صاحبها باكيا : « سلبتمونى أختى » • هنا نرى الانتقال من السحر الى الفن واضحا :

فالشجرة كائن حى ، وأعضاء القبيلة اذ يقطعونها يهيئونها لميلاد جديد . وذلك استمرار لنظرتهم الى الموت على أنه ميلاد جديد للفرد من جسد الجماعة الأم . وهو عرض نجد فيه توازنا دقيقا بين وقار الاحتفالات الرسمية وعبث الفن . والحزن الذى يتظاهر به مالك الشجرة يحمل أصداء من الخوف القديم واللعنة السحرية . وقد بقيت معنا شعائر هذه الاحتفالات فى صورة الدراما .

ان هذه الوحدة السحرية بين الانسان والأرض كانت هى الأساس الذى صدرت عنه تلك العادة المنتشرة ، عادة تقديم الملوك كقربان للآلهة . وقد أثبت فريزر أن مكانة الملك انما نشأت أولا وقبل كل شىء من السحر المتعلق بالخصوبة . ففى نيجيريا ، كان الملك أول الأمر مجرد أليف للملكة ، اذ لا بد للملكة من الحمل حتى تعطى الأرض ثمرها . وبعد أن يؤدى الرجال ـ الذين يعتبرون ممثلين لآله القمر على وجه الأرض ـ واجبهم تقوم النساء بقتلهم . وكان الحيثيون ينثرون دم الملك المقتول فوق الحقول ، أما جسده فتأكله الجنيات : وهن وصيفات الملكة بعد أن يرتدين أقنعة من رءوس الكلاب أو الجياد أو الخنازير . ومع التحول من المجتمعات التى تسيطر عليها الأم الى المجتمعات التى يسيطر عليها الأب ، سلب الملك الملكة كثيرا من سلطاتها . فكان يرتدى ملابس نسائية، ويضع أثداء صناعية ويمثل الملكة . وأصبح هناك نائب للملك يقتل بدلا منه ، ثم استبدلت الحيوانات بنائب الملك هذا . أصبح الواقع أسطورة ، وتحولت الطقوس السحرية الى شعائر دينية ، وفى النهاية تحول السحر نفسه الى الفن .

لم يكن الفن انتاجا فرديا بل جماعيا ، وان كانت البوادر الأولى للفردية قد بدأت تظهر بشكل متوار فى شخص العراف . اذ كان المجتمع البدائى يفترض طرازا متزمتا من الجماعية الوثيقة . ولم يكن هناك ما هو أشد هولا من طرد انسان خارج الجماعة . اذ كان انفصال الفرد عن

المجموعة يعنى الموت • أما الجماعة فتعنى الحياة ومتعها • وكان الفن بكل أشكاله ـ اللغـة ، الرقص ، الأغانى الايقـاعية ، الطقوس السحرية ـ هو النشاط الاجتماعى فى أجلى صوره ، النشـاط المشـترك بين الجميع والذى يرفع الجميع فوق مستوى الطبيعة وفوق دنيا الحيوان • ولم يفقد الفن أبدا هذا الطابع الجماعى فقدا كاملا ، حتى بعد انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية وحلول مجتمع من الطبقات والأفراد محلها ••

الفن ومجتمع الطبقات :

كانت الكشوف التى وصل اليها باتشوفن ومورجان حافزا لماركس وانجلز على البحث فى عوامل انهيـار المجتمع القبلى الجمـاعى ، والنمو التدريجى لقوى الانتاج ، وتقسيم العمل بشكل مطرد ، ونشأة التجارة على أساس المقايضة ، والانتقال الى سيطرة الأب ، وبدايات الملكية الفردية والطبقات الاجتماعية والدولة • وقد اشترك منذ ذلك الحين مئات الباحثين فى دراسة الجوانب المختلفة لهذه العملية • ويشغل بين هذه الدراسـات مكانة خاصة الكتـابان اللذان ألفهما جورج طومسـون عن « اسخيلوس وأثينا » و « دراسات فى الحضارة الاغريقية القديمة » •

لقد أدت زيادة انتاجية العمل فى اليونان القديمة الى قبول العمـال كقسم من المجتمع الذى كان يتألف من الرئيس والشيوخ وزراع الأرض• وكان الرئيس يحصل على جعل منتظم ، كما كان يدخل فى اختصـاصه التصرف فى فائض المنتجات الزراعية • ثم نتج عن العلاقات الودية بين القبائل أن نشأ تبادل السلع بالتدريج وبشكل غير محسوس ، اذ كانت الهدايا ورد الهدايا نوعا من المقايضة • وكان هؤلاء الرؤساء ، وكذلك العمـال ، أول من تخلص من قيـود العشـيرة : فأصبح الأولون ملاكا للأرض ، ونظم الآخرون أنفسهم في نقابات • وتحولت القرية القبليـة

الى دولة المدينة التى يحكمها ملاك الأرض • وكانت تلك بداية المجتمع الطبقى •

وكما كان السحر ملائما لشعور الانسان بالاتحاد مع الطبيعة ، وبوحدة جميع الموجودات ـ وهى وحدة متضمنة فى العشيرة ـ أصبح الفن تعبيرا عن بداية الشعور بالغربة ، بالانفصال • كانت العشيرة الطوطمية تمثل كلا شاملا • وكان طوطم العشيرة رمزا للعشيرة الخالدة نفسها ، تلك الجماعة الدائمة التى يخرج الفرد منها واليها يعود • وكانت هذه الوحدة فى التركيب الاجتماعى على غرار العالم المحيط بها • فنظام العالم مساير لنظام المجتمع • وبعض الشعوب تطلق على الوحدة الاجتماعية الدنيا اسم الرحم • وتتألف الجماعة من الأحياء والموتى • كتب الأب فان ونج فى كتابه « دراسات عن الكونجو » :

« الأرض ملك للقبيلة كلها ، بلا تجزئة ، أى أنها ليست للأحياء وحدهم وانما هى أيضا ـ بل أولا ـ للأموات ، أى للباكولو • ان القبيلة والأرض التى تعيش عليها يشكلان وحدة لا تتجزأ ، وهذه الوحدة يحكمها الباكولو » •

وكتب ج• ستريلو عن قبيلتى أرانده ولوريتجه من قبائل وسط استراليا يقول :

« ما ان تشعر احدى النساء بأنها حامل ، أى بأن رتابا (طوطم) قد دخلها ، حتى يتوجه جد الطفل المنتظر الى شجرة من أشجار الملجة ويقطع جزءا صغيرا من الجورنجه (وهو جسم الطوطم السرى المختفى الذى يربط الفرد بأسلافه وبالكون) ويحفر عليه بسن من أسنان السنجاب رموزا متصلة بالطوطم أو بالطوطم السلف •• ان الطوطم ، والطوطم السلف ، والطوطم الخلف (وفى أثناء الاحتفالات يجسده الشخص الذى يمارس الطقوس بما يرتديه من حلى وأقنعة) تتمثل فى أغانى الجورنجة فى وحدة مترابطة » •

ان الوحدة الكاملة بين الانسان والحيوان والنبات والحجر ، بين الحياة والموت ، بين الجماعة والفرد، تعتبر فرضا أوليا فى جميع الطقوس السحرية .

ومع انفصال الكائنات الانسانية عن الطبيعة بصورة مطردة ، ومع الاضمحلال التدريجى لوحدة القبيلة الأصلية نتيجة لتقسيم العمل والملكية يختل التوازن القائم بين الفرد والعالم الخارجى . وينشأ عن هذا الاضطراب فى الانسجام مع العالم الخارجى مختلف أنواع الهستيريا ونوبات الغيبوبة والجنون . وقد كتب المفكر الايطالى الكبير انطونيو جرامشى فى رسالة كتبها من السجن فى ١٥ فبراير ١٩٣٢ يتحدث عن طريقة التحليل النفسى التى يرى أنها لا تجدى الا مع العناصر الاجتماعية التى توصف فى الأدب الرومانسى بأنها : « المهانون المضطهدون .. وهم أكثر عددا مما يظن الناس عادة . أى أن تستخدم مع الأشخاص الذين تمسك بخناقهم التناقضات الحديدية للحياة المعاصرة . (وذلك اذا تحدثنا عن الحاضر وحده . ولكن كان لكل عصر حاضره فى مواجهة ماضيه). والذين لا يستطيعون بلا مساعدة ، أن يصلوا الى حل لهذه التناقضات والتغلب عليها والوصول الى سلام نفسى جديد وتجربة جديدة ، انهم لا يستطيعون ايجاد التوازن بين اندفاعات الارادة والأهداف التى يمكن تحقيقها .. » .

وفى أوقات الأزمات يزداد التناقض بين الحاضر والماضى ، ويتخذ هذا التناقض شكلا حادا . وكان من عصور الأزمات ذلك العصر الانتقالى من حياة الجماعة البدائية الى « العصر الحديدى » لمجتمع الطبقات ، ذلك العصر الذى نجد فيه فئة قليلة من الحكام وجماهير غفيرة من « المهانين المضطهدين » .

ان حالة « الانجذاب » ـ أى حالة الهستيريا ـ انما هى محاولة لاعادة

حياة الجماعة البدائية ، واعادة الوحدة مع العالم • فمع ازدياد التمايز الاجتماعى ظهرت من ناحية فترات كانت الجماعة تخرج فيها عن طورها ، كما ظهر من ناحية أخرى أفراد (كثيرا ما يؤلفون فيما بينهم اتحادات أو روابط) تصبح وظيفتهم الاجتماعية هى أن تتملكهم الشياطين أو « يهبط عليهم الالهام » ومهمة هؤلاء الخارجين عن طورهم ، سواء منهم الملعونون والمقدسون ، الأنبياء والمنشدون وأمثالهم — هى اعادة الوحدة المفقودة والتناسق الضائع مع العالم الخارجى ••

ونحن نقرأ فى محاورة « أيون » لأفلاطون :

« ان شعراء الملاحم — المجيدين منهم — لا يستمدون اجادتهم من الفن ، بل من الالهام ، من الوحى الذى يهبط عليهم ، ومن ثم ينطقون بكل هذا الشعر الرائع • وكذلك الأمر مع المجيدين من الشعراء الغنائيين • وكما أن كهنة الآلهة كوبيلا لا يرقصون الا اذا فقدوا صوابهم، فكذلك الشعراء الغنائيون لا ينظمون أشعارهم الجميلة وهم منتبهون • اذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحى الالهى ، مثل كاهنات باخوس عندما ينزل بهن الوحى الالهى فيهذين ولا يعين ويحلبن مياه الأنهار لبنا وعسلا » •

يقول أفلاطون : ان الآلهة تتحدث من خلال هؤلاء الناس • وهو هنا يضع اسم الآلهة مكان الجماعة : ان مضمون خروج هؤلاء الأفراد عن طورهم هو اعادة تركيب الجماعة البدائية بطريقة عنيفة فى داخل الفرد• وهكذا نجد أن الفن فى المجتمع الذى تمايز أبناؤه قد خرج من السحر ، كنتيجة لهذا التمايز نفسه ، وما صحبه من شعور بالغربة متزايد باستمرار •••

وفى المجتمع الطبقى ، تسعى الطبقات الى تجنيد الفن — هذا الصوت القوى للجماعة — من أجل خدمة أغراضها الخاصة • فمن قلب الكورس

المؤلف من الجماعة كلها بدأ يظهر قائد الكورس ، وبدأت الأغانى المقدسة تتحول الى أناشيد فى الثناء على الحكام • وانقسم طوطم العشيرة الى آلهة متعددة للفئات الارستقراطية المختلفة • ثم تطور قائد الكورس أخيرا بما لديه من موهبة فى الارتجال والتجديد الى شاعر منشد يرتل أشعاره فى بلاط الملك بغير كورس ، ثم انتقل فيما بعد الى الغناء فى الأسواق • اننا نجد من ناحية ، التمجيد الأبولونى للقوة وللأوضاع القائمة ـ للملوك والأمراء والأسر الأرستقراطية والنظام الاجتماعى الذى أقاموه والمتمثل فى أيديولوجيتهم والذى يزعمون أنه نظام الكون بأسره ـ ونجد من ناحية أخرى الثورة الديونيسية من أسفل ، ثورة الجماعة القديمة الممزقة والتى لجأت الى الجمعيات السرية والعبادات المتخفية ، لتحتج على انتهاك حقوق المجتمع وتقسيم هذا المجتمع ، وعلى قيود الملكية الفردية ومساوىء الحكم الطبقى ، وتتنبأ بعودة النظام القديم والآلهة القدامى ، وبعصر ذهبى قادم يسود فيه العدل والاخاء • وكثيرا ما اجتمعت العناصر المتناقضة داخل الفنان الواحد ، خاصة فى تلك الفترات التى لم تكن الحياة الجماعية القديمة قد ابتعدت عنها كثيرا ، وكانت لا تزال قائمة فى وعى الناس • حتى الفنان الأبولونى ، المبشر بالطبقة الحاكمة الناشئة ، لم يكن يخلو تماما من هذا العنصر الديونيسى ، من هذا الاحتجاج وهذا الحنين الى الجماعة القديمة ونظام المجتمع القديم •

وكان العراف فى المجتمع القبلى البدائى ممثلا للجماعة وخادما لها بكل معنى الكلمة • وكانت قدرته السحرية تتضمن المخاطرة بالتعرض للموت اذا ما فشل مرات عدة فى تحقيق ما تتوقعه منه الجماعة • أما فى المجتمع الطبقى الوليد فقد توزع دور العراف كل من الفنان والكاهن ، لينضم اليهما فى المستقبل الطبيب والعالم والفيلسوف • ولم تضعف الرابطة الوثيقة بين الفن والعبادة الا بالتدريج ، حتى انفصمت تماما آخر الأمر• ولكن حتى بعد أن تم ذلك ، نجد أن الفنان يعتبر ممثلا للمجتمع ومتحدثا

باسمه، ولم يكن أحد يتوقع منه أن يثقل على جمهوره بقضاياه الشخصية، فشخصيته ثانوية ، وقيمته تقدر بمدى قدرته على تصوير التجربة المشتركة ونقل أصدائها ، والتعبير عن الأحداث والأفكار الكبرى لشعبه وطبقته وعصره . وكانت هذه الوظيفة الاجتماعية جوهرية ولا نزاع فيها ، شأنها شأن وظيفة العراف فيما مضى . كانت مهمة الفنان أن يشرح لاخوانه المغزى العميق للأحداث ، أن يفسر لهم عملية التطور الاجتماعي والتاريخي ، وضرورتها ، والقوانين التي تحكمها ، وأن يحل لهم لغز العلاقات الأساسية بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع . كان واجبه أن ينمي الوعي بالذات وبالحياة لدى أبناء مدينته ، وطبقته ، وأمته، وأن يحرر الناس وهم يخرجون من أمن الجماعة البدائية الى دنيا تقسيم العمل والصراع الطبقي ، من القلق الذي تفرضه عليهم الفردية المبهمة المجزأة ، ومن الخوف من وجود غير آمن ، وأن يعود بالحياة الفردية مرة أخرى الى حياة جماعية ، ويحول الشخصي الى عام ، أي أن يعيد الى الانسان وحدته الضائعة .

فالواقع أن الانسان دفع ثمنا غاليا لارتقائه الى أشكال اجتماعية أكثر تعقيدا وأكثر انتاجا . اذ ترتب على اختلاف المهارة وتوزيع العمل والفصل بين الطبقات أن تغرب الانسان وانفصل ، لا عن الطبيعة وحدها بل وعن نفسه ذاتها . وكان النظام المعقد للمجتمع يعني أيضا تحطيم العلاقات الانسانية . اذ كان معنى زيادة الثروة الاجتماعية في كثير من الحالات زيادة فقر الانسان ... وكان هناك شعور ضمني صامت بأن الفردية خطيئة جوهرية ، وأن الشوق الى الوحدة المفقودة لا يمكن أن يخمد . وكان الحلم « بالعصر الذهبي » والفردوس البريء يضيء من خلال الماضي المظلم البعيد . ليس معنى هذا أن التطلع الى العالم الماضي الفاضل كان هو المضمون الوحيد أو المضمون الأساسي للشعر أثناء تطور المجتمع الطبقي. فقد كان الموضوع المقابل ـ تأكيد الأوضاع الاجتماعية الجديدة والاشادة

« بالآلهة الجديدة » ـ موجودا أيضا بشكل واضح • ففى « الأوريستيا » لاسخيلوس مثلا نجد أن هذا هو العنصر الأساسى • وكان الأدب يصور جميع المشكلات وألوان الصراع الاجتماعى ، ويكون ذلك عادة على هيئة « تغريب » ميثولوجى مع تفاوت فى توكيد بعض الجوانب من كاتب لآخر ومن مرحلة لأخرى • وكان الذين يمجدون الماضى ويرون فيه « العصر الذهبى » هم عادة الفقراء والمطهدين من الشعراء • ثم اتجه نفس الاتجاه أيضا الشعراء الميسورون « فرجيل وهوراس وأوفيد » وذلك بعد اتجاه العالم القديم الى التدهور • وقد استخدم أولئك الكتاب هذا الاتجاه ـ كما نرى فى كتاب « جرمانيا » لمؤلفه تاكيتوس ـ حجة ضد قوى التفكك الاجتماعى • لكن الشعور الذى وجد منذ البداية ، وكان لا يفتأ يتردد خلال عملية التمايز والانقسام الطبقى كان هو الخوف من الغطرسة والغرور ، والاعتقاد بأن الانسان فقد كل توازن وكل قدرة للحكم على الأشياء ، وأن ميلاد الفردية أدى بصورة حتمية الى خطيئة كبرى •

وكان لا بد أن تمتد الفردية التى تناولت الكائنات البشرية فتشمل الفنون • وحدث ذلك عندما ظهرت الى الوجود طبقة اجتماعية جديدة ، هى طبقة التجار من راكبى البحار ، تلك الطبقة التى قامت بدور كبير فى تطوير الشخصية الانسانية • ولا شك فى أن الارستقراطية المالكة للأرض ـ وهى التى حفرت قبر الجماعة القبلية القديمة ـ قد أبرزت أيضا عددا من الشخصيات ، ولكن كان الطابع الأساسى لتلك الشخصيات هو الحرب والمغامرة والبطولة • ونحن لا نستطيع أن نتصور أخيل أو أوديسيوس الا بعيدا عن وطنه : فهو فى ذلك الوطن لا يمكن أن يكون بطلا فرديا ، بل يكون مجرد ممثل لعائلته الارستقراطية ، مجرد اطار فان للمالك الخالد ، مجرد حلقة غير شخصية فى سلسلة طويلة من السلف والخلف • أما التاجر راكب البحار فيختلف عن ذلك تماما : فهو مغامر عصامى اعتاد تعريض حياته للخطر المرة بعد المرة ، ليس فى نفسه ولاء

للأرض والمحافظة على نظمها التى لا تتغير فى البذر والحصاد ، وانما ولاؤه للبحر المتغير المتقلب الذى لا يكف عن الحركة والذى يستطيع أن يهبط به الى القاع أو يرفعه على قمة أمواجه الى الذروة . كل شىء هنا يتوقف على البراعة الفردية وعلى العزيمة والقدرة على الحركة والذكاء ... وعلى الحظ . لكن الفارق يمضى الى أبعد من ذلك . فمالك الأرض لا يواجه أرضه كأنه غريب عنها ، بل هما مرتبطان معا برباط وثيق : ان قطعة الأرض تعتبر امتدادا لشخص مالكها . كل شىء يخرج من الأرض واليها يعود . أما علاقة التاجر بممتلكاته فهى علاقة مختلفة . هما غريبان أحدهما عن الآخر . ومن طبيعة تلك الممتلكات ألا تبقى ثابتة بل هى دائما فى تبادل مستمر ، أى فى تحول مستمر ، لم يحدث أبدا فى تاريخ العالم القديم ـ الذى رأى فى ادخال النقود الى الاقتصاد الطبيعى ظاهرة سيئة ـ أن انتصرت القيمة التبادلية على القيمة الاستعمالية انتصارا كاملا كهذا الذى شهده العالم الرأسمالى . لم يعد للصفات المحددة للأشياء موضوع التبادل ـ سواء كانت نوعا من المعدن أو النسيج أو التوابل ـ أهمية تذكر فى نظر التاجر ، على حين تصبح الأهمية الأولى لصفتها المجردة ـ كونها قيمة ـ وصفتها باعتبارها أشد أشكال الملكية تجريدا ـ وهى النقود . لكن لهذا السبب ذاته ، لكون الشىء المنتج أصبح سلعة ، أصبح شيئا منفصلا غريبا ، كان موقف التاجر منه موقف الفرد المتحكم . ان فقد الملكية لشخصيتها قد منحه الحرية اللازمة ليصبح هو شخصية . فنحن نجد دائما فى المدن الساحلية التجارية فى العالم القديم الأمير التاجر الكبير ، « المستبد » الفردى ، الذى يواجه العائلات الأرستقراطية ، ويتحدى الامتيازات الموروثة ، ويطالب بحقه فى أن يكون شخصية ثورية فعالة ناجحة . ولم تعرف الثروة فى صورتها النقدية أى قيود وراثية . فهى لا تعنى بنبل الأصل أو المحتد ، وانما تكون من نصيب الأجرأ قلبا .. والأسعد حظا .

وكان من أثر غزو النقود والتجارة للعالم الاقطاعى المحافظ ، أن أصبحت العلاقات بين الناس أقل انســانية ، وقل الترابط بين أعضــاء المجتمع . وتقدمت « الأنا » المستقلة المعتمدة على نفسها ، لتشـغل المكان الرئيسى فى الحياة . وفى مصر ، وهى البلاد التى كان العمل فيها موضع الاحترام ، ولم يكن فيها تمييز اجتماعى ضد العـامل كما كان الحال فى اليونان ، ظهر الشعر المدنس المعنى بالمسائل الفردية فى مرحلة مبكرة ، وسار جنبا الى جنب مع الشعر المقدس ومع أدب الجماعة . ولننقل هنـا واحدة من أغانى الحب الكثيرة التى عرفتها مصر القديمة :

قلبى يعزك
عندما أرقد بين ذراعيك
افعل كل ما تريد .
رغبتى تقتلنى
وعندما أراك ، تلمع عيناى
انى ألتصق بك حتى أرى حبك
انك أنت قرين قلبى
وهذه الساعة أجمل من كل ساعة أخرى
ليتها تدوم الى الأبد
منذ رقدت معك ، رقصت قلبى
وسواء شكا قلبى أو رقص طربا
فلا تبعد عنى !

وفى بلاد أخرى ، كانت التجارة هى التى أدخلت الذاتية فى الأدب، اذ أصبحت للتجربة الفردية أهميتها بحيث استطاعت أن تقف جنبا الى جنب مع تاريخ القبيلة وملاحم البطولة والأغانى الدينية وأناشيد الحرب . ان نشيد الانشاد الذى تنسبه الأسطورة للملك سليمان كان تعبيرا عن هذا

العصر الجديد . وفى دنيا الاغريق – دنيا التجار وراكبى البحار – كتبت سافو شعرا زاخرا بالأشواق الفردية ، وبكت مصيرها وأحزانها . ثم جاء يوربيدز فأحدث ثورة فى الدراما الجماعية الرائعة التى أنشأها سابقوه ، وذلك بتصويره للكائنات البشرية الفردية بدلا من الأقنعة الجماعية . وتحولت الأسطورة الدينية بالتدريج ، فبعد أن كانت مرآة للجماعة التى لا يمثل الفرد فيها غير جسم صغير مجهول ، أصبحت وسيلة للتعبير عن التجربة الفردية ...

بيد أن هذه الفردية الجديدة كانت لا تزال تتحرك داخل اطار جماعى أوسع . فقد كانت الشخصية نتاجا لظروف اجتماعية جديدة ، اذ لم تكن الفردية شيئا أصاب رجلا واحدا أو قلة من الرجال ، بل كانت تطورا شارك فيه الكثيرون ، وبالتالى أصبح من الممكن التفاهم بشأنه ، لأن كل تفاهم يفترض وجود عنصر مشترك . ولو لم يكن فى العالم كله غير « أنا » واحدة شاعرة بذاتها فى مواجهة الجماعة بأسرها ، لكان من الحمق محاولة التعبير عن هذا المأزق الفريد . لم تكن سافو لتستطيع أن تكتب هذا الشعر عن مصيرها لو كان هو مصيرها وحدها : فرغم ذاتيتها الجارفة ، كان فيما تقوله شىء ينطبق أيضا على غيرها . فهى تعبر عن تجربة مشتركة بين الكثيرين – تجربة الشخصية الوحيدة الجريحة المرفوضة – وتعبر عنها بلغة مشتركة بين جميع الاغريق . فشعرها لم يكن مجرد بكاء أخرس : ان تجربتها الذاتية أصبحت موضوعية عن طريق اللغة المشتركة ، بحيث أصبح من الممكن أن تقبل كتجربة انسانية عامة . بل أكثر من ذلك : ان قصيدتها الشهيرة عن أفروديت ، هى بطبيعتها دعاء ... هى وسيلة سحرية للتأثير على الأرباب ، أى لاكتساب بعض القوة ازاء الواقع . انها عمل سحرى ، ربانى ، وغاية مثل هذه القصيدة أو وظيفتها هى التأثير فى الآلهة أو البشر . ليس الهدف هنا مجرد وصف حالة ، وانما هو السعى سعيا جاهدا الى تغييرها . لهذا يخضع الشاعر الذاتى للقيود

الموضوعية للوزن والشكل ، للطقوس السحرية والشعائر الدينية • واذا كان الكائن البشرى لا يكتفى بالبكاء فى احتجاج خال من الشكل على الألم الشخصى والأشواق الفردية ، بل هو يخضع عن وعى لقيود اللغة وقواعد السلوك ، فان ذلك كله يغدو بلا معنى ما لم تدرك أن الفن هو سبيل الفرد للعودة الى الجماعة •

لقد خرجت « أنا » الجديدة من « نحن » القديمة • وانفصل الصوت الفردى عن الكورس • لكن صدى من ذلك الكورس ما زال يتردد فى كل نفس• أصبح العنصر الجماعى ذاتيا فى صورة «الأنا» ، لكن المضمون الأساسى للشخصية بقى اجتماعيا : ان الحب ، وهو أشد المشاعر ذاتية ، هو أيضا أكثر الغرائز شمولا •• هو غريزة حفظ النوع • لكن الأشكال المحددة التى يتخذها الحب ووسائل التعبير عنه ، تمثل فى كل عصر الظروف الاجتماعية التى تسمح للدافع الجنسى بأن يتطور الى علاقة أكثر تعقيدا وأشد غنى ورقة • فهى قد تمثل الجو السائد فى مجتمع يقوم على العبودية ، أو الجو السائد فى مجتمع اقطاعى أو رأسمالى • كما أنها تمثل مدى المساواة التى تتمتع بها المرأة ، والأسس التى يقوم عليها الزواج ، والفكرة السائدة عن الأسرة ، والموقف المعاصر من الملكية ، وهلم جرا • وليس فى وسع الفنان أن يجرب شيئا غير ما يقدمه له عصره وظروفه الاجتماعية• ومن هنا فذاتية الفنان لا تتمثل فى كون تجربته تختلف فى أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وانما فى كونها أقوى منها ، وأوضح فى الوعى ، وأشد تركيزا • ولا بد لها أن تكشف عن العلاقات الاجتماعية الجديدة بحيث يعيها الآخرون أيضا • لا بد أن تقول : هاكم شيئا مثيرا • حتى أشد الفنانين ذاتية يعمل لحساب المجتمع • فهو بمجرد وصفه للمشاعر والعلاقات والظروف التى لم يتعرض أحد من قبل لوصفها، يكون قد وجهها من ذاته التى تبدو منعزلة ، الى الجماعة ، من « أنا » الى « نحن » • ونستطيع أن نتعرف على « نحن » هذه حتى فى الذاتية العارمة

لشخصية الفنان ٠ لكن هذه العملية لا يمكن أن تكون عودة الى الجماعة البدائية القديمة ٠ بل على العكس هى تطلع نحو جماعة جديدة زاخرة بالخلاف والتوتر ، جماعة لا يضيع فيها الصوت الفردى فى الوحدة الرحيبة ٠ ونحن نجد فى كل عمل فنى صادق هذا الانقسام للانسان بين الفرد والجماعة ، وبين الخاص والعام ٠ لكنه انقسام يشير الى ضرورة اعادة الوحدة مرة أخرى ٠

وليس هناك ما يستطيع أداء هذا كله غير الفن ٠ فالفن يستطيع أن يرفع الانسان من التمزق والتشتت الى الوحدة والتكامل ٠ والفن يمكن الانسان من فهم الواقع ، وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر انسانية وأكثر جدارة بالانسان ٠٠ ان الفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعى ٠ فالمجتمع يحتاج الى الفنان ، هذا العراف الأكبر ، ومن حقه أن يطالبه بأن يكون واعيا بوظيفته ٠ ولم يكن هناك من تشكك فى هذا الحق فى أى مجتمع ناهض ، على العكس من المجتمعات المضمحلة ٠ وكان الفنان الممتلىء النفس بأفكار عصره وتجاربه يطمح الى تصوير الواقع ، بل والى تشكيل هذا الواقع : ان تمثال موسى الذى صنعه مايكل أنجلو لم يكن مجرد الصورة الفنية لرجل عصر النهضة أو التجسيد الحجرى للشخصية الجديدة الشاعرة بذاتها ، وانما كان أيضا أمرا نقشه مايكل انجلو فى الحجر ووجهه الى أبناء عصره : « هكذا ينبغى أن تكونوا ٠ هذا ما يتطلبه العصر الذى تعيش فيه ٠ ان الدنيا التى تشهد ميلادها فى حاجة اليه » ٠

وكان الفنان يعترف عادة برسالة اجتماعية مزدوجة : الرسالة المباشرة التى تفرضها المدينة أو الرابطة أو احدى الفرق الاجتماعية ، والرسالة غير المباشرة التى تنشأ من تجربة يعنيه أمرها ، أى من صميم وعيه الاجتماعى ٠ وليس من الحتم أن تتطابق الرسالتان ، وعندما يزداد الخلاف بينهما يكون ذلك علامة على ازدياد التناقضات داخل ذلك المجتمع ٠

لكن الفنان الذى ينتمى الى مجتمع متماسك ، والى طبقة لم تتحول بعد الى عقبة فى طريق التقدم ، لم يكن يشعر عادة أنه مما يقيد حريته الفنية أن تحدد له مجموعة من الموضوعات ينبغى عليه الالتفات اليها • وكان من النادر جدا أن تفرض هذه الموضوعات بناء على نزوة فردية لسيد من السادة ، وانما كانت فى العادة تتألف من ميول وتقاليد لها جذور عميقة بين أبناء الشعب • فبالمعالجة الأصيلة لموضوع محدد ، يستطيع الفنان أن يعبر عن فرديته وأن يصور فى الوقت نفسه العمليات الجديدة التى تجرى داخل المجتمع • ومدى قدرته على ابراز المميزات الأساسية لعصره والكشف عن حقائقه الجديدة هو معيار عظمته كفنان •

وقد حدث فى جميع الحالات تقريبا أن امتازت الفترات العظيمة فى تاريخ الفن بالتطابق بين أفكار الطبقة السائدة أو الطبقة الصاعدة الثورية وبين تنمية قوى الانتاج والمطالب العامة للمجتمع • ففى مثل هذه الفترات من فترات التوازن ، كان يبدو أن المجتمع على عتبة وحدة جديدة منسجمة ، وكانت مصالح طبقة بذاتها تبدو وكأنها مصلحة الجماعة بأسرها • وكان الفنان ، وهو يعيش ويعمل فى حالة من الوهم السحرى، يتنبأ بمولد جماعة تضم أبناءها جميعا • لكن عندما يتضح ما فى نبوءته هذه من وهم ، وعندما تتفكك الوحدة الظاهرية ، وعندما يندلع الصراع الطبقى مرة أخرى ، وعندما تخلق تناقضات الوضع الجديد ومظالمه حالة من القلق الحاد ، يزداد وضع الفن والفنانين صعوبة وتعقيدا •

وفى مجتمع يغلب عليه الانحلال ، لا بد أن ينعكس هذا الانحلال فى الفن أيضا ما دام فنا صادقا • واذا كان الفن حريصا على أداء وظيفته الاجتماعية ، فلا بد له أن يبين أن هذا العالم متغير ، وأن يساعد على تغييره •

الفصل الثالث

الفن والرأسمالية



وجد الفنان نفسه فى العصر الرأسمالى فى وضع غريب . كان الملك ميداس يحول كل ما يلمسه الى ذهب : أما الرأسمالية فتحول كل شىء الى سلعة . فعن طريق الزيادة التى لم تكن تخطر على البال فى الانتاج والانتاجية ، وعن طريق نشر النظام الجديد بقوة وامتداده الى كافة أرجاء العالم والى جميع مجالات التجربة الانسانية ، أدت الرأسمالية الى تفكيك العالم القديم وتحويله الى جسيمات تدور فى دوامة عاتية ، وحطمت كل علاقة مباشرة بين المنتج والمستهلك ، وقذفت بالمنتجات الى سوق مجهولة تباع فيها وتشترى . وفى الماضى كان صاحب الحرفة يشتغل حسب طلب مستهلك محدد. أما منتج السلعة فى العالم الرأسمالى فأصبح يعمل من أجل مشتر مجهول . وذابت منتجاته فى سيل المنافسة الذى حملها فى طريق غير مضمون . ان الانتاج السلعى الذى امتد الى كل مكان ، والزيادة المستمرة فى تقسيم العمل ، بل وانقسام العمل الواحد الى أجزاء ، وظهور القوى الاقتصادية كقوى غير شخصية .. كل ذلك أدى الى القضاء على الطابع المباشر للعلاقات الانسانية ، والى ازدياد غربة الانسان عن الواقع الاجتماعى ، وعن نفسه . فى مثل هذا العالم أصبح الفن أيضا سلعة ، وأصبح الفنان منتجا للسلع . وفى مكان الرعاية الشخصية حل السوق الحر ، هذا السوق الذى يستعصى على الفهم ، والذى يتألف من مجموعة هائلة من الزبائن الذين لا نعرف لأحد منهم اسما ، ويطلق عليهم لقب « الجمهور » . وخضع الانتاج الفنى بصورة متزايدة لقوانين المنافسة .

ولأول مرة فى تاريخ الانسانية أصبح الفنان فنانا « حراً » أى شخصية « حرة » . وهو جر الى حد غريب ، الى حد الشعور بالوحدة والعزلة . وأصبح الفن مهنة نصف رومانسية ونصف تجارية .

ولفترة طويلة نظرت الرأسمالية الى الفن على أنه شىء مريب تافه

تحيط به الشكوك والظلال . ولم يكن الفن « يطعم خبزا » . فقد كان المجتمع السابق على الرأسمالية يميل نحو الترف والاسراف والانفاق عن سعة والعناية بالفنون . أما الرأسمالية فتعنى الحساب الدقيق ومراجعة التصرفات بعين متشددة . وكانت الثروة فى شكلها السابق على الرأسمالية تميل الى التبخر والتشتت ، أما الثروة الرأسمالية فتتطلب التراكم والتركز الدائمين ، تتطلب الزيادة الذاتية المتصلة . ويقدم كارل ماركس هذا الوصف للرأسمالى :

« انه وهو المهووس بزيادة القيمة ، يدفع بالكائنات البشرية بلا رحمة الى الانتاج من أجل الانتاج ، مما يؤدى الى زيادة الانتاجية الاجتماعية وايجاد الظروف المادية الملائمة للانتاج ، والتى لا يمكن بدونها قيام شكل أرقى من أشكال المجتمع ، ذلك الشكل الذى يجعل مبدأه الأساسى نمو كل فرد نموا حراً وكاملاً . ان الرأسمالى لا يمكن أن يلقى الاحترام الا باعتباره ممثلا لرأس المال ، وهو فى ذلك يشارك البخيل حرصه على الثروة من أجل الثروة . لكن ما يظهر لدى البخيل فى صورة هوس ، هو لدى الرأسمالى نتيجة للعملية الاجتماعية التى لا يزيد على أن يكون أحد التروس المحركة فيها : ان تنمية الانتاج الرأسمالى تتطلب زيادة متصلة فى رأس المال المستثمر فى مؤسسات الصناعة . وعن طريقه تخضع الرأسمالية كل رأسمالى فرد للقوانين العامة للانتاج الرأسمالى باعتبارها قوانين خارجية الزامية . اذ تجبر المنافسة الرأسمالى على زيادة رأسماله باستمرار من أجل المحافظة على هذا الرأسمال . وهو لا يستطيع أن يزيده الا بوساطة التراكم المستمر » (*) .

ثم يقول أيضا :

« التراكم : التراكم ! تلك دعوة موسى والأنبياء كافة . ان الصناعة تقدم المادة التى تتراكم عن طريق الادخار : هكذا يقول آدم سميث فى

(*) فى كتاب « رأس المال » .

« ثروة الأمم » . لذا لا بد من الادخار وتكديس الثروات ، لا بد من تحويل أكبر نسبة ممكنة من القيمة الفائضة أو الانتاج الفائض الى رأس مال . التراكم من أجل التراكم ، والانتاج من أجل الانتاج ، هذه هى الصيغة التى عبر بها رجال الاقتصاد السياسى الكلاسيكيون عن الرسالة التاريخية لعصر الرأسمالية » .

ولا شك فى أن الثروة المتزايدة للرأسماليين جاءت معها بأشكال جديدة للترف ولكن ، كما يقول ماركس ، « لم يكن لترف الرأسماليين أبدا ذلك الطابع الأصيل للتبذير غير المحدود المميز لبعض أقطاب الاقطاع ... فوراء ذلك الترف يكمن جشع وضيع وحساب ملهوف » . فالترف قد يعنى بالنسبة للرأسمالى اشباع رغباته الشخصية الخالصة ، لكنه يعتبر أيضا فرصة لاستعراض ثروته من أجل تأكيد مكانته . وليست الرأسمالية فى أساسها قوة اجتماعية تميل الى الفن أو تسعى لتشجيعه . واذا احتاج الرأسمالى العادى الى الفن أصلا فقد يحتاجه لتجميل حياته الخاصة ، أو قد يحتاجه كوسيلة استثمار مربحة . لكننا من ناحية أخرى نجد أن الرأسمالية قد أطلقت قوى هائلة فى مجال الانتاج الفنى كما فعلت فى مجال الانتاج الاقتصادى ، اذ أوجدت مشاعر جديدة وأفكارا جديدة وأتاحت للفنان وسائل جديدة للتعبير عنها . فلم يعد من الممكن التشبث بأى أسلوب جامد بطىء للتطور . لقد تغلبت الرأسمالية على القيود المحلية التى تشكلت فى اطارها تلك الأساليب ، وأخذ الفن يتطور فوق رقعة فسيحة من الأرض وفى زمن يلهث بالسرعة . وهكذا نجد أن الرأسمالية ــ رغم أنها كانت فى جوهرها غريبة عن الفنون ــ الا أنها ساعدت على نموها وعلى انتاج مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية الأصيلة المعبرة المتعددة الجوانب .

بل ان الوضع المعقد الذى تعانى منه الفنون فى ظل الرأسمالية لم تتضح أبعاده الكاملة طوال الفترة التى كانت البرجوازية فيها طبقة

صاعدة ، وكان الفنان المعبر عن الأفكار الرأسمالية لا يزال جزءا من قوة تقدمية نشيطة .

ففي خلال عصر النهضة ، مع الموجة الأولى للتقدم البرجوازى ، كانت العلاقات الاجتماعية لا تزال شفافة نسبيا ، ولم يكن تقسيم العمل قد اتخذ الأشكال الجامدة الضيقة التى عرفها فيما بعد ، وكانت الامكانيات الواسعة للقوى الانتاجية الجديدة ما زالت مختزنة داخل الشخصية البرجوازية . وكان الرأسمالى الذى لم يكتب له الفوز الا من أمد قريب، والأمراء المتعاونون معه ، سادة كرماء . وكانت عوالم جديدة كاملة تتفتح أمام الانسان صاحب المواهب الخلاقة .. وكثيرا ما كان رجل واحد يجمع فى شخصه بين عالم الطبيعة والمستكشف والمهندس الميكانيكى والمعمارى والنحات والمصور والكاتب . وكان هذا الرجل يدافع بقوة عن العصر الذى يعيش فيه . وكان موقفه الأساسى يتلخص فى عبارة : ما أجمل أن يعيش الانسان !

أما الموجة الثانية فجاءت مع الحركة البرجوازية الديمقراطية التى بلغت ذروتها فى الثورة الفرنسية . وهنا أيضا نجد أن الفنان بذاتيته المزهوة قد عبر عن أفكار العصر . فهذه الذاتية بالتحديد : ذاتية الانسان الحر ، المدافع عن الانسانية ، وعن وحدة بلاده ، وعن البشر عموما بروح الحرية والمساواة والاخاء ـ كانت هى راية العصر ، هى البرنامج الأيديولوجى للرأسمالية الناهضة .

ولا شك فى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية كانت قد بدأت تفعل فعلها ، فالرأسمالية تنادى بالحرية على حين تمارس فى الواقع مفهومها الخاص للحرية ، وهو المفهوم المتمثل فى عبودية الأجر . وما زعمته من اطلاق العنان لكافة الطاقات الانسانية كان فى الواقع خضوعا لشريعة الغاب المتمثلة فى المنافسة الرأسمالية . كما أنها ألزمت الشخصية الانسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق . وبدأت هذه التناقضات تثير المشكلات والمصاعب منذ ذلك الحين . اذ لم يكن بد من أن يشعر الفنان الانسانى الصادق بخيبة

أمل عميقة عندما يواجـه النتائج الصـارخة المقلقـة للثورة البرجوازية الديمقراطية • ويمكن أن نقول ان الفنون أفاقت وتفتحت بصـيرتها بعد سنة ١٨٤٨ ، سنة الفشل الذى منيت به أوروبا فى ثورتها • لقد انتهت الفترة الفنية الباهرة بالنسبة للبرجوازية • ودخل الفنان والفنون الى الدنيا الرأسمالية لانتاج السلع ، هذه الدنيا التى اكتمل تكوينها ، والتى أصبح الكائن البشرى فيها غريبا تماما ، وأصبحت جميع العلاقات الانسانية فيها علاقات خارجية ، ظاهرية ومادية • وكذلك امتازت هذه الدنيا الرأسمالية بتقسيم العمل وتجزئته الشديدة ، وبالتخصص الصارم • وأنزل ستار من الظلام والابهام على الروابط الاجتماعية ، وازدادت عزلة الفرد وبولغ فى انكار فرديته •

لم يعد فى وسع الفنان الانسانى الصادق أن يدافع عن عالم كهذا • لم يعد فى وسعه أن يؤمن بضمير مرتاح أن فوز البرجوازية يعنى انتصار الانسانية •

الرومانسية :

كانت الرومانسية حركة احتجاج ـ احتجاج متحمس ومتناقض على الدنيا الرأسمالية البرجوازية ، على دنيا « الآمال الضائعة » ، وعلى التفاهة والتجهم اللذين تلتزمهما دنيا الأعمال والأرباح• وكان النقد القاسى الذى وجهه نوفاليس (*) ـ الرومانسى الألمانى ـ الى قصة جوته المسماة « ولهلم مايستر » نموذجا لهذا الموقف (وذلك رغم أن فردريك شليجل ـ وهو أيضا من الرومانسيين ـ قد أثنى ثناء عاطرا على هذه الرواية العظيمـة نفسها) فجوته يقدم فى روايتـه هذه القيم البرجوازية بنظرة ايجابية ، ويتتبع تحول انسان من النظرة الفلسفية الجمالية ، حتى يصل الى الحيـاة

(*) نوفاليس • الاسم الادبى لفردريك ليوبولد فون هاردنبرج (١٧٧٢ ـ ١٨٠١) شاعر المانى ، مات بالسل فى التاسعة والعشرين • خطب فى الثالثة والعشرين الى صوفى كون التى كانت يومذاك فى الثالثة عشرة ، لكنها توفيت بعد عامين • صبغ هذا الحادث شعره بالحزن وتمنى الموت • يعد اكبر رواد الرومانسية فى المانيا •

العملية السائدة فى الدنيا الرأسمالية التافهة • لكن نوفاليس يرفض هذا كله ويقول : « ان هذه الرواية تتألف من مغامرين ومهرجين وغانيات وتجار صغار ، ومن يأخذها مأخذ الجد لن يقرأ شيئا غيرها أبدا » •

وقد كانت الرومانسية هى الموقف السائد فى الفن والأدب فى أوروبا منذ كتب روسو دراساته حتى كتب ماركس وانجلز البيان الشيوعى • فالرومانسية ـ فى حدود وعى البرجوازية الصغيرة ـ هى أكمل تعبير فى الفلسفة والأدب والفن عن تناقضات المجتمع الرأسمالى الناهض • اذ لم يكن فى وسعها ادراك طبيعة تلك التناقضات ومصدرها ، أو فهم قوانين التطور الاجتماعى وجدليتها ، أو ادراك أن الطبقة العاملة هى القوة الوحيدة القادرة على التغلب على تلك التناقضات • لم يكن من الممكن ادراك ذلك الا مع ظهور الاشتراكية العلمية • ولم يكن يمكن للموقف الرومانسى الا أن يكون موقفا مضطربا ، وذلك لأن البرجوازية الصغيرة هى التجسيد الملموس للتناقض الاجتماعى ، فهى تأمل فى الحصول على نصيب من الثروة المتزايدة ومع ذلك تخشى أن تسحقها الرأسمالية سحقاء وهى تحلم بآفاق جديدة ، ومع ذلك تتشبث بالأمن القديم المستند الى الألقاب والمكانة الاجتماعية ، وهى تتجه بأبصارها الى العصر الجديد ومع ذلك فكثيرا ما تتطلع الى الماضى فى شوق وحنين •

لقد بدأت الرومانسية كحركة احتجاج من جانب البرجوازية الصغيرة على كلاسيكية النبلاء ، على القواعد والأنماط ، على الشكل الارستقراطى وعلى المضمون الذى استبعدت منه جميع قضايا « العامة » من الناس • كان هؤلاء الساخطون الرومانسيون لا يرون أن هناك موضوعات ممتازة : فكل شىء يمكن أن يكون موضوعا للفن •

كتب جوته يؤكد اعجابه باستندال وميريمه ، فى ١٤ مارس ١٨٣٠ بعد أن تقدمت به السن يقول : « ان المبالغة والتطرف سوف يختفيان بالتدريج ، لكن ستبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا الى

جانب الشكل المتحرر الى موضوعات أكثر غنى وتنوعا . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحيـاة المتشـعبة الفروع ، باعتباره موضوعا غير شعرى » (*) .

ورغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جوته ، الا أنه أيضـا يرى أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات التى كانت من قبل محرمة . كتب يقول « ان الرومانسية تعنى اضفاء مغزى رفيع على الأشياء المألوفة ، والقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، واسباغ روعـة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم » . ويقول شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » ، « ان الشعر يجعل الأشياء المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة » . ان الرومانسية تهجر حديقـة الكلاسـيكية الأنيقة المرتبـة وتخـرج الى البرارى الرحيبة فى العالم الفسيح .

لكن الرومانسية لم تكتف بالوقوف ضد الكلاسيكية وحدها ، بل كثيرا ما وقفت أيضا ضد حركة التنوير ، وان كانت لم تتخـذ من هذه القضية موقفا ثابتا . فبينما وقف شـاتوبريان وبيرك وكولردج وشليجل وغيرهم ـ وخاصة من أبناء المدرسة الرومانسية الألمانية ـ وقفـوا موقفا متزمتا ضد حركة التنوير ، نجـد أن غيرهم ، من أمثـال شيللى وبيرون وستاندال وهاينى ـ ممـن كانوا أنفـذ بصـيرة فى ادراك التناقضـات الاجتماعية ـ قد اعتبروا عملهم مكملا لعمل حركة التنوير .

وكان من التجارب الأساسية التى حرصت الرومانسية على تصويرها، تجربة الفرد الذى يقف وحيدا فى مواجهة العـالم ، والذى يشـعر بأن كيانه ناقص غير مكتمل ـ كأثر من آثار تقسيم العمل والتخصص ـ ومايتبع ذلك من تفتيت الحياة الى أجزاء ضئيلة لا يبـدو بينها رابط . ان المكانة الاجتماعية للانسان كانت تقوم فى النظام القديم بدور الوسيط بينه وبين الناس الآخرين ، أى بينه وبين المجتمع . أما فى العالم الرأسمالى فالفرد

(*) جوته : محادثات مع أيكرمان .

يواجه المجتمع وحيدا دون وسيط ، غريبا بين غرباء ، « أنا » منفردة فى مواجهة « اللا أنا » الهائلة • وأدى ذلك الى تقوية الشعور بالذات ، وتنمية الذاتية المزهوة • لكنه أوجد أيضا شعورا بالحيرة والضياع • لقد شجع ظهور « الأنا » النابوليونية ، وهى فى نفس الوقت « الأنا » الباكية المتحجبة عند صور وتماثيل القديسين • « أنا » المتأهبة لغزو العالم والتى ترتجف مع ذلك خوفا من الشعور بالوحدة • « أنا » الكاتب والفنان ، المنعزلة والمنطوية على ذاتها ، والتى تكافح من أجل البقاء عن طريق بيع نفسها فى الأسواق ، وهى مع ذلك تتحدى العالم الرأسمالى « بعبقريتها » وتحلم بالوحدة الضائعة ، وتشتاق الى حياة الجماعة التى يصورها لها خيالها مجسدة فى الماضى أو فى المستقبل • ان الثالوث الجدلى : الفرض « وحدة المنشأ » ، والنقيض « الغربة والعزلة والتفتت » ، ثم التركيب الجديد « ازالة التناقض ، والتلاؤم مع الواقع ، والوحدة بين الذات والموضوع ، والعودة الى الفردوس » ، هذا الثالوث هو لب الرومانسية •

وقد بلغت جميع هذه التناقضات الكامنة فى الرومانسية ذروتها بتأثير الحركة الثورية التى كانت بدايتها مع حرب الاستقلال الأمريكية ونهايتها مع معركة واترلو •

وكان الموقف من الثورة ــ أو من بعض وجوهها بالتحديد ــ من الموضوعات الرئيسية للحركة الرومانسية • وكانت هذه الحركة تنقسم عند كل نقطة حاسمة فى تطور الأحداث الى جناحين : تقدمى ورجعى • وتكرر ذلك المرة بعد المرة • وأثبتت البرجوازية الصغيرة فى كل مرة أنها التناقض مجسدا •

ومع ذلك فهناك أشياء مشتركة بين الرومانسيين جميعا ، فى مقدمتها كراهية الرأسمالية (وان كان بعض الرومانسيين ينظر اليها من زاوية أرستقراطية ، على حين ينظر الآخرون اليها من الزاوية الشعبية) ، ثم

ذلك الاعتقاد الفاوستي أو البايروني بأن الفرد يعاني نهما لا يشبع . وأخيرا قبول الفكرة التي وصفها ستاندال بأنها « فكرة الحماسة الأصيلة ».

وبقدر ما زاد ميل النظرة الرسمية الى الاعلاء من قدر الانتاج المادي وتخصيصه بالثناء ، ومع نشوء قشرة ظاهرية من الاحترام تحيط بالداخل القذر لدنيا الأعمال ـ زاد الفنانون والكتاب من جهودهم للكشف عن قلب الانسان ، وتفجير ديناميت الحماسة والأشواق في وجه العالم الرأسمالي الذي يبدو في الظاهر مرتبا ومنسقا . وبقدر ما كشفت أساليب الانتاج الرأسمالي أن جميع القيم نسبية ، ازداد الميل الى اعتبار الحماسة ـ أي عمق الشعور بالتجربة ـ قيمة مطلقة . فكتب كيتس يقول : انه لا يثق بشيء ثقته « بوداد القلب » . وفي المقدمة التي كتبها شيلي لمسرحية « المتآمرون » يقول : ان الخيال أشبه ما يكون بالآلهة عندما تتجسد لتكفر عن خطيئة البشر الفانين. أما جيريكو الذي وصفه ديلاكروا بأنه « متطرف في كل شيء » فقد تحدث في احدى مقالاته عن « حمى الجذل التي تطيح بكل شيء وتغلب على كل شيء » كما تحدث عن « حمم البركان التي لا مفر من أن تشق طريقها وتخرج الى النور » .

ولا شك في أن الرومانسية شقت طريقها بقوة . لقد اندفعت نحو الوحشي والغريب . ومضت نحو الآفاق التي لا تحدها حدود . لكنها كانت تعود بالمرء أيضا الى شعبه ، والى ماضيه ، والى طبيعته الخاصة . ان جميع الرومانسيين الكبار قد أعجبوا بنابليون . هذه « الذات الكونية » ، هذه الشخصية غير المحدودة . لكن الحركة الرومانسية ارتبطت في الوقت نفسه بحركات التحرر الوطني. وفي ايطاليا استقبل فوسكولو (*) نابليون بنشيد عنوانه «الى بونابرت بطل التحرير» ، وفي ١٨٠٢ تقدم الى نابليون بطلب اعلان استقلال الجمهورية الكيسالبية . أي ايطاليا . ثم انقلب آخر

(*) اوجو فوسكولو (١٧٧٨ ـ ١٨٢٧) شاعر ايطالي . كان في البداية متحمسا للثورة الفرنسية ومبادئها . كتب قصيدة مشهورة في الاشادة بنابليون محرر اوروبا . لكنه أصيب بخيبة أمل بعد توقيع معاهدة كمبو فورميو التي تنازل فيها نابليون عن مدينة البندقية للنمسا .

الأمر شديد الكراهية لنابليون الفاتح. كذلك شعر ليوباردى (*) بالمرارة وخيبة الأمل ازاء هذا البطل الفرنسى الذى رفض تحرير بلاده ، فكتب فى احدى قصائده المعروفة باسم « كانزونى » يقول :

السلاح ، أعطونى السلاح !
وحدى سوف أكافح ، وحدى سوف أموت
ولتتعطف السماء وتجعل دمى
مبعث الهام لقلوب الايطاليين

أما فى أوروبا الشرقية حيث لم تكن الرأسمالية قد انتصرت بعد ، وحيث كانت الشعوب لا تزال ترزح تحت نير نظام اقطاعى منهار ، فكانت الرومانسية ثورية تماما . كانت صيحة لايقاظ الشعوب حتى تنهض للكفاح ضد ظالميها الأجانب والمحليين ، كانت نداء للوعى الوطنى وصراعا ضد الاقطاع والاستبداد والحكم الأجنبى . وقد اجتاح شعر بايرون تلك البلاد كالعاصفة . وأصبحت اشادة الرومانسيين بالأدب الشعبى والفن الشعبى سلاحا لاثارة الشعوب ضد ظروف معيشتها المنحطة، كما أصبحت الفردية الرومانسية وسيلة لتحرير الشخصية الانسانية من القيود التى سحقتها فى القرون الوسطى . لقد كانت الثورة البرجوازية الديمقراطية ، التى لم تتحقق حتى ذلك الحين فى الشرق ، تومض كأضواء البرق البعيد فى انتاج الفنانين الرومانسيين فى روسيا والمجر وبولندا .

لكن على الرغم من هذه الفروق فى الصورة التى بدت بها الرومانسية فى البلاد المختلفة ، نجد أنه كانت لها صفات مشتركة فى كل مكان : شعور بالقلق الروحى فى دنيا لا يستطيع الفنان أن يشعر فيها بالاستقرار ، وشعور بالعزلة والغربة نشأ عنه توق الى قيام وحدة اجتماعية جديدة ، واهتمام بالشعب وأغانيه وأساطيره (واكتسى الشعب فى أذهان الفنانين

(*) الكونت جياكومو ليوباردى (١٧٩٨ - ١٨٣٧) شاعر ايطالى .

بوحدة أسطورية) واحتفاء بالتميز المطلق للفرد ، والذاتية البايرونية التى لا تقف عند حد • وظهر فى عصر الرومانسية لأول مرة الكاتب « الحر » الذى يرفض كل قيد وكل ارتباط • والذى يتصور نفسه خصما للعالم الرأسمالى فى حين أنه يعترف فى نفس الوقت ـ عن غير وعى ـ بالمبدأ البرجوازى المتعلق بالانتاج من أجل السوق • وبهذا الاحتجاج الرومانسى على القيم الرأسمالية ، وبهذا التحرر الذى دفع الكتاب فى آخر الأمر الى البوهيمية ، جعل هؤلاء الكتاب من انتاجهم نفس ذلك الشىء الذى أرادوا الاحتجاج عليه : جعلوه سلعة للسوق • ورغم أن الرومانسية كالت الثناء للقرون الوسطى ، فقد كانت فى جوهرها حركة برجوازية • ونحن نجد فى الحركة الرومانسية منذ ذلك الحين بذورا لجميع القضايا التى نعتبرها اليوم من قضايا الفن الحديث •

وأدى المركز الجغرافى الوسيط الذى تشغله ألمانيا بين العالم الرأسمالى فى الغرب والعالم الاقطاعى فى الشرق ، كما أدى « البؤس الألمانى » الذى كان نتيجة لتطورات تاريخية قاسية ، أديا الى جعل الرومانسية الألمانية أشد الحركات الرومانسية فى العالم كله تناقضا وتضاربا • اذ أن « الافاقة الرأسمالية من سحر الفن » بلغت ألمانيا قبل أن تبلغها الثورة البرجوازية الديمقراطية • لقد تبددت الأوهام قبل أن تسيطر على النفوس • واتجه الرومانسيون الألمان ، فى سخطهم على ما يصحب الرأسمالية من تقلبات ثورية ، لا الى السخط على تلك التقلبات وحدها بل وعلى كل ما يصحبها من مفاهيم وأفكار • وأدرك هاينى ما فى ذلك السخط من عناصر الاحتجاج على الرأسمالية فكتب يقول :

« ربما كان عدم الرضا عن عبادة المال المنتشرة اليوم ، والبرم بوجه الأنانية الشائه الذى يرونه قابعا فى كل مكان ، هما اللذين دفعا فى أول الأمر بعض شعراء المدرسة الرومانسية فى ألمانيا ـ على شرف مقاصدهم ـ الى الاحتماء من الحاضر بالماضى والى الدعوة للعودة الى القرون الوسطى »•

لقد صاح الرومانسيون الألمان « لا » فى مواجهة الواقع الاجتماعى الذى رأوه يتطور أمام أعينهم . لكن السلبية المجردة لا يمكن أن تكون موقفا فنيا طويل الأمد ، بل لا بد لهذا الموقف - حتى يكون منتجا - أن يشير الى « نعم » .. تماما كما يشير الظل الى الجسم الذى يصدر عنه . و « نعم » هذه لا يمكن فى آخر الأمر الا أن تكون دفاعا عن طبقة اجتماعية يتجسد فيها المستقبل . وفى بلاد الغرب ، كانت الطبقة العاملة قد بدأت تنهض وراء البرجوازية . وفى الشرق كان الشعب بأسره - فلاحين وعمالا وبرجوازيين ومثقفين - يعارض نظام الحكم . لكن الرومانسيين الألمان الذين كانوا يرون فى رجل الأعمال الرأسمالى شيئا كريها ، لم يكن فى وسعهم بعد أن يروا فى الطبقة العاملة الألمانية البائسة قوة قادرة على بناء المستقبل ، لذا حاولوا الهروب الى الماضى الاقطاعى بعد تبرئته مما لصق به من العيوب . واستطاعوا فى أثناء ذلك أن يقدموا بعض الجوانب الايجابية التى ضمها الماضى فى مواجهة الجوانب السلبية المقابلة لها فى الرأسمالية ، كتلك الرابطة الوثيقة التى كانت تجمع بين المستهلك والمنتج أو صاحب الحرفة أو الفنان ، وتلك البساطة فى العلاقات الاجتماعية ، والشعور الجماعى المتين ، وذلك التكامل فى الشخصية الانسانية الراجع الى تقسيم للعمل أكثر استقرارا وأقل ضيقا . غير أن تلك العناصر انتزعت من محيطها وبرئت من عيوبها فأضفى عليها طابع وهمى قبل أن توضع فى مواجهة فظائع الرأسمالية التى كانوا محقين فى نقدها . ان الرومانسيين الذين كانوا يتطلعون الى « شمول » الحياة ، لم يكونوا قادرين على النفاذ بأبصارهم الى الشمول الحقيقى للعمليات الاجتماعية . وكانوا فى ذلك أبناء مخلصين للعالم البرجوازى الرأسمالى ، فهم لم يدركوا أن الرأسمالية بقضائها على كل استقرار اجتماعى ، وتحطيمها لكافة العلاقات الانسانية الأساسية ، وتفتيتها للمجتمع ، انما تمهد الطريق أمام امكانية قيام وحدة جديدة .. وذلك على حين لا تستطيع هى على الاطلاق أن تنشىء « كلا » جديدا من الأجزاء المشتتة .

كان نوفاليس ـ وهو أشد الرومانسيين الألمان أصالة ، وهو الذى جمع بين الكفاية العظيمة والعقل العظيم ـ كان على ادراك واضح للجوانب الايجابية فى الرأسمالية ، وقد كتب هذه العبارة المدهشة :

« ان روح التجارة هى روح العالم . انها الروح الرائعة الصافية البسيطة ، فهى تدفع كل شىء الى الحركة ، وتوجد رابطة بين جميع الأشياء . انها تخلق الدول والمدن ، الأمم وأعمال الفن . انها روح الحضارة وروح كمال الانسانية » . لكن وميض مثل هذه الأفكار كان غالبا ما يختفى وراء خوفه من سيطرة الآلة ـ فى كل شكل من أشكالها ـ على الحياة بأسرها . وهاجم نوفاليس الدولة الجديدة ، الدولة التجارية الرأسمالية الناشئة فى المانيا فقال : « ان الشكل المعتدل من أشكال الحكومة هو شبه دولة فقط ، وهو أداة مصطنعة قليلة الاحتمال . ولذا تبغضها جميع العقول العظيمة . ومع ذلك فهى الشكل المفضل فى هذه الأيام . أما اذا أمكن تحويل هذه الأداة الى كائن حى ذى قوة مستقلة ، لكان فى ذلك حل لأكبر القضايا » . وهذا هو المفهوم « العضوى » الذى يقدمه الرومانسيون جميعا كمقابل للمفهوم « الميكانيكى » : « ان بداية كل حياة لا بد أن تكون معادية للنظام الميكانيكى ـ فهى اندفاع عنيف ـ وبالتالى فهى مخالفة للنظام الآلى للأشياء ». وقد أبرز هوفمان هذا التناقض فى مؤلفاته حتى جعل منه معركة رهيبة بين الأنسان والآلة ، وكان كل انتاجه ـ على حد تعبير هاينى ـ « لا يعدو أن يكون صيحة فزع امتدت على طول عشرين مجلدا » . وأصبحت الاشادة الرومانسية بكل ما هو « عضوى » ، كل ما ينمو أو يتشكل بصورة طبيعية ، أصبحت احتجاجا رجعيا على ما انتجته الثورة ؛ اذ كان الرومانسيون يرون فى الطبقات الاجتماعية القديمة شيئا «عضويا» على حين يرون فى الحركات والأوضاع التى أوجدتها الطبقات الجديدة شيئا « ميكانيكيا » خبيثا . لا يجوز لنا أن نقلق العالم من نومه . ولا ينبغى استبدال اليوم الجديد بالليل القديم . ان نوفاليس يتساءل فى « أغانى الليل » :

هل لا بد أن يعود الصباح فى كل يوم ؟
ألا يمكن أن تفقد هذه الأشياء الدنيوية قوتها واستمرارها ؟
ان الصناعة المدنسة تبتلع
غلالة الليل السماوية

وكتب فردريك شليجل يعترض على تعبير «العصور المظلمة» ويقول: ان هذه « الفترة الهامة من تاريخ البشرية » يمكن فعلا أن تقارن بالليل.

« لكن يا له من ليل مرصع بالنجوم ! يبدو أننا نعيش الآن فى حالة انتقالية غائمة قلقة بين النور والظلمة . ان النجوم التى كانت تضىء ذلك الليل قد شحبت بل واختفى أكثرها . لكن النهار لم يشرق بعد . وسمعنا أكثر من مرة عن وشك بزوغ شمس جديدة من الادراك والاشراق . لكن الواقع لم يصدق تلك الوعود المتعجلة . واذا كان هنـاك أمل فى تحقيقها فانما مصدره ما نشعر به من برودة ، فقد اعتدنا أن يزخر هواء الصباح بالبرودة قبل شروق الشمس » .

وهكذا نجد الى جانب عبارة « الأوهام الضائعة » التى تتردد كثيرا ، عبارة أخرى هى « الشعور بالبرودة » ، ومصدرها الشعور بالعزلة وبأن العالم لا يستقبلنا مفتوح الذراعين . وهذه النغمة التى عزفها الرومانسيون لأول مرة ، لم تتوقف بعد ذلك أبدا . بل انها على العكس أخذت تتضاعف وتتردد طوال مرحلة تطور العالم الرأسمالى ، وذلك نتيجة للغربة المتزايدة التى يشعر بها الانسان فى الحياة ، وما صحب هذا الشعور من شوق متصل للعودة الى الدفء والأمان ، الى حالة تشـبه ــ فى الخيـال ــ رحم الأم ، وكذلك شوق الى راحة الموت ، ذلك الشوق المميز للرومانسية الألمانية . فهى تنظر الى الموت كمـا لو كان هو الوحـدة المرجوة ، هو « الكلية » الشاملة :

فى يوم ما سوف يكون الكل جسدا حيا
جسدا واحدا ..

وسيسبح ذلك الزوج السعيد

فى دم شماوى

عجبا ، لقد احمرت وجنتا البحر

وتحولت الصخرة الى لحم ذكى الرائحة

ان هذه النظرة الجنسية التى تشمل الكون بأسره ، وهذه الرغبة فى الموت ـ وهما من سمات الرومانسية ـ كانا مقدمة لبعض الآراء التى نادى بها سيجموند فرويد فيما بعد .

وكذلك كان فردريك شليجل ، بمفهومه عن « الديونيسى » و « الأبولونى » ، ممهدا لآراء فردريك نيتشه. وقد كتب نوفاليس يقول:

« ان أعضاء الفكر هى الأعضاء الجنسية للطبيعة ، هى مبايض العالم » .

ان الواقع بالنسبة للعقل الرومانسى ، ملغى الغاء أو على الأقل مشوه تشويها فظيعا وتائه فى السخرية . يقول فردريك شليجل :

« ان الشعر الألمانى ينغمس فى الماضى انغماسا متزايدا ، وتمتد جذوره الى الأساطير التى ما زال تيار الخيال فيها طازجا صادرا من المنبع، وهو لا يستطيع أن يدرك الأوضاع الواقعية فى العالم المعاصر الا من خلال السخرية . وذلك اذا أدركها أصلا » .

وكتب نوفاليس :

« لا بد من اضفاء الرومانسية على العالم بأسره ، فبذلك نكتشف المغزى الأصلى للكائنات مرة أخرى : باضفاء مغزى سام على المألوف من الأشياء ، باضفاء مظهر غامض على الأشياء العادية ، واضفاء كبرياء المجهول

على المعلوم ، وسيما غير المحدود على المحدود ••• واذا كنا لا نرى أنفسنا نعيش فى عالم الأحلام ، فانما مرجع ذلك الى ضعف أعضائنا وحواسنا » •

اننا لا نستطيع بلوغ « عالم الأحلام » وراء هذا العالم الواقعى الا عندما نتخلى عن العقل الواعى ونطلق العنان للخيال • ومن هنا يقترح نوفاليس نظرية جديدة للفن :

« قصص بلا عقدة ، تقوم على التداعى كما يحدث فى الأحلام ، وقصائد ليس فيها غير النغم ، تزخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين ، لكنها أيضا خالية تماما من المعنى والترابط ، وليس فيها غير بضعة أبيات مفهومة على الأكثر ، وهذه أيضا ينبغى أن تكون أشتاتا من أشياء متباينة تماما » •

ان هذا الاحساس بأننا نحيا فى عالم ممزق ، عالم مؤلف من أشتات ، هذا الهروب من الواقع الى التداعى الذى لا يحكمه منطق أو رابطة ، باعتباره الوسيلة لادراك الواقع الغامض ــ كل هذه الأفكار التى نادى بها لأول مرة الرومانسيون الرواد ، أصبحت فيما بعد مبادىء فنية مقبولة فى العالم الرأسمالى •

بيد أن الاحتجاج الرومانسى على المجتمع البرجوازى الرأسمالى فى شكل الهروب الى الماضى ، كان له أيضا جانبه الايجابى ، فهناك نهار كما أن هناك ليلا • ووجد ذلك تعبيرا عنه فى التطلع الملهوف الى الوحدة والايمان النبيل بقدرة الانسان على التحكم فى مصيره •

يقول نوفاليس أيضا : « ان العيش المشترك ، ان صفة الجمع ، هى جوهر كياننا • والقيد الذى يخنقنا هو عجزنا الروحى : اننا اذا زدنا أعمالنا ووسعنا نطاقنا ملكنا مصائرنا بأيدينا ••• واذا أوجدنا التآلف بين عقلنا وعالمنا أصبحنا على قدم المساواة مع الآلهة » •

ثم تظهر بوادر رؤيا للمستقبل : « انها بداية عصر جديد للعالم •• يسوده الشعر والثقافة » •

ولكن فى النهاية ، أدت الجوانب السلبية المنكفئة الى الماضى فى

الرومانسية الألمانية ، أدت الى تحـول كثير من الكتـاب الرومانسيين الى كاثوليكيين متعصبين ورجعيين متزمتين . فنجد فردريك شليجل مثلا يدعو الى فن « يتسم بجمال الاحسـاس المسيحى الصافى » ويستنكر « الفتنـة الزائفة التى تصحب الحماسة المحمومة . تلك الهـوة التى يميل شيطان لورد بيرون الى الانحدار اليها أكثر فأكثر » .

وهكذا نجد أنه بينما كان لورد بايرون يمـوت بحمى المستنقعات وهو يقاتل من أجل حرية اليونان ، وبينمـا كان سـتاندال يؤيد حركة التحرر الوطني فى ايطاليا، وبينما كان بوشكين يناصر حركة الديسمبريين، تحول كثير من الرومانسيين الألمان الى أذناب لمترنيخ ، وحقت عليهم كلمة هاينى القاسية : « انهم حـزب الأكاذيب ، هم خـدم الحلف المقـدس ، الداعون الى اعادة كل ما عرفه الماضى من بؤس وفظائع ومساخر » .

ونحن عندما ندرس الرومانسية الألمانية وكل ما أعقبها من حركات مشابهة ، ينبغى أن نحلل تناقضاتها الداخلية ، وأن ندرك ما فيها من جوانب سلبية وايجابية . فنحن نجد فيها دائما هذا الصراع : من ناحيـة هناك احتجاج عميق على القيم البرجوازية وعلى الآلة الرأسمالية ، ومن ناحية أخرى هناك خوف من عواقب الثورة وهروب الى الغموض والحيرة يؤديان حتما الى السقوط فى هوة الرجعية .

ان الرومانسية الألمانية نموذج لجميع الحركات المنقسـمة على نفسها التى انتشرت فيما بعد بين المثقفين فى العالم الرأسمالى ، ومن بينها فى هذا العصر التعبيرية والمسـتقبلة والسريالية . ومن مظاهر التناقض فى هذه الحركات أيضا أنه لا يمكن أن يقال بأى حال : ان جميع الفنانين المنتمين اليها رجعيون . فنحن نجد بين الرومانسـيين الألمان أشخاصا كهاينريش هاينى ونيقولاوس ليناو (*) أصبحا ثوريين . كما نجد أشخاصا آخرين كاولاند وايخندورف لم يرتبطا يوما « بحزب الأكاذيب » .

(*) نيقولاوس ليناو (١٨٠٢ ــ ١٨٥٠) شاعر نمسوى وعازف كمان ممتاز . يغلب على شعره الحزن . اصيب بلوثة قبل وفاته بست سنوات .

ويجب أن نذكر أيضا أن فريقا من الرومانسيين تطور الى النقد الواقعى للمجتمع ، وكذلك نجد أن الرومانسية والواقعية ارتبطا أوثق الارتباط فى أعمال كثير من الكتاب الكبار : بايرون وسكوت ، كليست وجريلبارزر (*) ، هوفمان (**) وهاينى ، ستاندال وبلزاك ، بوشكين وجوجول ، مع تغليب للجانب الرومانسى أحيانا وللجانب الواقعى أحيانا أخرى • وتوماس مان ، الكاتب الواقعى العظيم فى الفترة المتأخرة للعصر الرأسمالى ، انما يضرب بجذوره فى تراث الرومانسية الألمانية ، وخاصة فى ذلك اللعب الباهر بالمعانى الذى تمثل فى كتاباته الساخرة •

الفن الشعبى :

أدت الرومانسية « فى عمومها لا الرومانسية الألمانية وحدها » الى تطوير مفهوم « الفن الشعبى » الذى أصبح يشكل عنصرا أساسيا من عناصرها • فالرومانسية فى سعيها الى اعادة الوحدة المفقودة بين الفرد والجماعة ، والى توفير الاندماج بينهما ، وفى احتجاجها على الغربة الناجمة عن الرأسمالية ، وقد اكتشفت الأغانى الشعبية والفنون الشعبية ، فلم تلبث أن نادت « بالشعب » اماما لها ، ونادت به باعتباره وحدة عضوية متجانسة !

وأدى هذا المفهوم الرومانسى للشعب ، الذى يرى فيه جوهرا خارجا عن فوارق الطبقات وفوق هذه الفوارق ، جوهرا له « روح شعبية » جماعية خلاقة ، أدى هذا المفهوم الى احداث بلبلة ما زالت موجودة حتى اليوم ، فما زال الكثيرون منا يستخدمون عبارة « الشعب » دون أن يكون فى ذهنهم معنى واضح لما يقصدون •

(*) فرانز جريلبارزر (١٧٩١ — ١٨٧٢) مؤلف مسرحى نمسوى • قضى حياة بائسة فى العمل وفى الحب ، كتب مجموعة كبيرة من المسرحيات التاريخية الشعرية • لعله أول مؤلف نمسوى يكتسب شهرة عالمية •

(**) أرنست تيودور ولهلم هوفمان (١٧٧٦ — ١٨٢٢) كاتب ومؤلف موسيقى ورسام كاريكاتير • نشأ فى أسرة فقيرة وعاش حياة مضطربة • من مؤلفاته المشهورة اوبرا «اوندين» •

وقدمت الرومانسية الفن الشعبى باعتباره مقابلا لجميع أشكال الفن الأخرى ، باعتباره ظاهرة « طبيعية » فى مقابل الظواهر المصطنعة • ورأت الرومانسية فى عدم نسبة هذا الفن الى مؤلف محدد دليلا على قدرة « الجماعة » على الابداع التلقائى • وهى هنا تتحدث عن جماعة غامضة بلا فردية ولا وعى • وأسهم فى تضليل خطى الرومانسية أبيات كهذه التى تقول :

من الذى ألف الأغنية الحلوة ؟

ثلاث بطات جاءت بها عبر النهر

اثنتان رماديتان وواحدة بيضاء

فقد تكون هذه صورة شعرية ، ولكنها لا يمكن أن تقبل كحقيقة أو كرمز • ولا شك فى أن الفن الشعبى يعبر عن شىء مشترك بين عدد كبير من الناس ، ولذا فهو يصور أفكار الجماعة • لكن ذلك لا يصدق على الفن الشعبى وحده بل هو يصدق على الفن عموما • فالفن انما نشأ ليشبع حاجة جماعية • ولكن حتى فى العصر الحجرى كان الفرد ـ العراف أو الطبيب أو الساحر ـ هو الذى يحول رغبات الجماعة واحتياجاتها الى كلمات أو أشكال • ان رسوم الكهوف وملاحم الماضى البعيد ، بل والأغانى الشعبية أيضا ، هى من انتاج مؤلفين أفراد استعانوا بطبيعة الحال بكنز من الأساليب الموروثة •

وكان موقف الرومانسيين من الفن الشعبى هو قبوله على علاته دون نقد أو تمحيص• ومجموعة الشعر الشعبى التى أصدرها برنتانو وأرنيم (*) عبارة عن «خرج» تلتقى فيه القصائد الرفيعة الأصيلة بقصائد غثة ليس لها قيمة أو وزن •

(*) كلمنس ماريا برنتانو (١٧٧٨ ـ ١٨٤٢) شاعر ألمانى • كان صديقا وزميلا لاكيم فون أرنيم (١٧٨١ ـ ١٨٣١) وقد طافا كثيرا فى اوربا • واصدرا الجزء الاول من مجموعتهما للشعر الشعبى سنة ١٨٠٦ ، ثم اصدرا الجزء الثانى سنة ١٩٠٨ • وانشأ مركزا لانصار الشعر الشعبى ضم عددا من الشعراء الرومانسيين الشبان • وكانا يصدران مجلة خاصة بهذا المركز •

ويمكن الاستشهاد بالكثير من هذا الشعر لتأكيد وجهة النظر المخالفة للرومانسية والقائلة بأن الفن الشعبى لا يعدو أن يكون صورة جانبية أو فرعية من صور الفن الرفيع (تماما كما يرفض كثير من العلماء المحدثين اعتبار الفيروس مرحلة انتقال بين المادة الجامدة والمادة الحية ، وانما يعتبرونه نتيجة لنكسة فى التطور) .

وهذه النظرية فى رأيى لا تعالج الأمر الا من جانب واحد ، شأنها فى ذلك شأن النظرية الرومانسية نفسها ؟ اذ من المحتمل أن كثيرا من الأغانى الشعبية جاءت نتيجة لنكسة فى التطور - فهى أشتات من ملاحم البطولة أو القصائد الدينية أو أغانى الشعراء المنشدين وقد اتخذت صورة شعبية - لكننا لا نستطيع أن نقف عند هذا الحد ، ولا يجوز أن ننسى أن ملاحم البطولة نفسها ترجع أصولها الى الأساطير والخرافات القديمة التى نشأت فى ظل أوضاع اجتماعية لم تكن قد تكونت فيها بعد طبقة حاكمة ، وبالتالى لم يكن قد نشأ بعد نقيضها ألا وهو « الشعب » . كان الفن عند ذلك يعبر عن جماعة يمكن أن يقال انها متجانسة . ولا شك فى أن الأغانى الشعبية نشأت فى كثير من الحالات من نفس ذلك المصدر (الأساطير والخرافات) ، دون أن تمر بالمرحلة الانتقالية ، مرحلة الفن الرفيع المعبر عن مطالب طبقة حاكمة. ان الأغانى الشعبية والفنون الشعبية ينتج بعضها الفلاحون (بشكل يزيد فى بعض البلاد وينقص فى بلاد أخرى) ويميل التراث القديم بين هؤلاء الفلاحين الى البقاء لأمد طويل. غير أن هذه الفنون هى فى معظمها من انتاج الطريق ، من انتاج الشارع، بما فيه من صناع مستقلين وكهنة مارقين وطلاب علم طوافين وصبيان يسعون الى اتقان حرفة ما ورجال يشتغلون بترويض الحيوانات أو بالسحر من كل نوع .

ونحن لا نجد الأغانى الشعبية أو المسرحيات الشعبية أبدا فى صورة نهائية « معتمدة » . فهى دائما تتغير وتتبدل أثناء عملية النقل ، وهى أحيانا

تزداد ثراء وقيمة نتيجة لهذه التغييرات ، لكنها غالبا ما تنحدر قيمتها فيقل ارهافها أو لعلها تصبح أرق مما ينبغي .

وقد قام بيلا بارتوك بمحاولة لتنقية الموسيقى الشعبية المجرية وتخليصها مما طرأ عليها من اضافة أو تشويه ، واعادتها الى أصلها طازجة قوية . ويمكن أن يحدث شيء كهذا بالنسبة للفن الشعبي في مجموعه ، مع مراعاة أنه يندر جدا التأكد من أن هذا الشكل أو ذاك هو الشكل « الأصلي » للعمل الفني . اذ أن من طبيعة الفن الشعبي ذاته أن تكون له صور متعددة . والشيء الممكن حقا ـ وذلك هو مصدر النجاح الكبير الذي حققه بارتوك ـ هو استبعاد ما علق بهذا الفن من زبد وشوائب ، من غلظة أو عاطفية زائدة ، بالرغم من أن هذا الزبد نفسه قد يكون أيضا عنصراً « شعبيا » .

ونحن نلمس في الأغاني الشعبية التراث المنحدر من الجماعة القديمة مختلطا في الغالب بعناصر ناشئة من الصراع بين « الشعب » والطبقة الحاكمة . وقد أورد فريزر في مجموعته « الغصن الذهبي » مثالا نموذجيا لهذا المزيج من العناصر التقليدية والعناصر النابعة من الصراع الطبقي للفلاحين ضد ملاك الأرض ، يقول :

يعمد الفلاحون في بعض أنحاء بوميرانيا في وقت الحصاد ، الى ايقاف أي شخص يمر بهم بوضع حبل مجدول من أعواد القمح في طريقه ، ثم يلتفون حوله في حلقة، وهم يشحذون مناجلهم على حين يقول قائدهم:

الرجال مستعدون
والمناجل جاهزة
والقمح وافر
والسيد يجب أن يحصد .
ثم يكررون عملية شحذ المناجل .

وفى مدينة رامين بأقليم ستتن يخاطب الفلاحون الغريب الواقف فى وسطهم بقولهم :

سنضرب السيد
بسيفنا المسلول
هذا السيف الذى أصاب سنانه المراعى والحقول
سنانه أصاب أمراء ونبلاء
ان العمال كثيرا ما يشعرون بالعطش
فاذا قدم السيد البيرة أو النبيذ
فسوف تنتهى اللعبة حالا
أما اذا لم يستجب لرجائنا
فحق للسيف أن يضرب

اننا نرى هنا عناصر ثلاثة ظاهرة بوضوح : فالسحر القديم من عصر ما قبل التاريخ ما زال باقيا بين الفلاحين البدائيين الذين لم تمسهم الرأسمالية بعد ، ثم سخط الفلاحين على الأمراء والنبلاء الذين يريدون « حصدهم حصدا » ، ثم تدهور المعنويات نتيجة للفشل الذى منيت به حركات الفلاحين المتكررة ، يظهر فى الاستعداد لبيع أنفسهم فى مقابل أكواب البيرة والنبيذ ، وهذه الرغبة الفظة العدوانية فى سبيل الحصول على ميزة مادية .

— اننا نجد للكثير من الأغانى الشعبية عمودا فقريا يرجع الى عصر ما قبل التاريخ ، وقد أحاطت به مجموعة من الموضوعات التى ظهرت بعد ذلك ، نشأ بعضها من المنازعات والاحتكاكات الطبقية ، على حين نشأ بعضها الآخر من عوامل الفساد والانحطاط الكامنة فى المجتمع الطبقى .

ونحن نجد فى بعض الشعر الشعبى ثورية أصيلة ، وفى بعضه الآخر ركاكة وضحالة . ومن نماذج الشعر الأصيل كثير مما كتب عن روبين هود . كما نلمس تحديا صارخا فى الكثير من الأغانى الشعبية الألمانية مثل أغنية شوارتنهالس المسكين !

أخذت سيفى بيدى
وربطت جرابه الى وسطى
فلم يكن هناك جواد أركبه
وسرت بعيدا .. بعيدا
والتزمت الطريق الرئيسى
ثم ظهر على الطريق ابن رجل غنى
فاضطررته أن يترك لى كيس نقوده

أو فى أغنية العروس المتحجرفة :

أنا لا أحب أكل الشعير
ولا أحب النهوض الباكر
سوف أصبح راهبة
وان لم تكن هذه رغبتى أبدا
وكل من يتمنى لفتاة مسكينة مثلى
أن تسجن وراء أسوار الدير
فانى أتمنى له مصيبة مماثلة
بل ومصيبة أكبر .

***

لكن هناك أغانى أخرى ، ضمتها مجموعة برنتانو وأرنيم مع هذه الأغانى ، تزخر بالخنوع الذليل والغموض الفارغ وفتات موائد السادة . فأى قيمة مثلا لهذين البيتين الركيكين :

يا للمعجزة ! لقد اجتمعت فى ابن الله الحق ، اجتمعت فى شخص واحد ، طبيعتان مختلفتان

أو فى هذه الأغنية المتكلفة عن « حياة الراعى العفيف » التى يبدو بوضوح أنها من تلك الموضوعات التى يكتبها الارستقراطيون عن الرعاة :

ليس فى الدنيا ما يمكن أن يقارن
بمتعة الراعى فى المراعى الخضراء
وفى الفيافى المزهرة
هناك نجد الهناء الحقيقى

ان هذه الفوارق العميقة فى الموقف الأساسى وفى الجودة ، تدحض النظرية الرومانسية القائلة بأن هناك « روحا شعبية » موحدة ، وتبين أن هذه الأغانى تعبر عن طبقات مختلفة وأوضاع اجتماعية متباينة ، بل وهى أيضا من انتاج أفراد على درجات متفاوتة من الموهبة والقدرة . لقد تمثل الشعب عبر القرون مختلف الأشياء وأعاد انتاجها . ان مختلف الأشياء - الثمينة والغثة ، الأصيلة والركيكة - أصبحت « شعبية » وليس فى وسعنا أن نعجب مع الرومانسيين بالفن الشعبى بأسره ، ولا يسعنا الا أن نقيم هذا الفن بنفس المعايير التى نقيم بها أى شكل آخر من أشكال الفن : بمضمونه الاجتماعى وبمدى جودته .

وعلينا فوق ذلك أن ندرك أن زيادة التصنيع تؤدى بشكل قاطع الى القضاء على الفن الشعبى . فاحتمالات تجدد الفن الشعبى اليوم بالاغتراف من حياة الفلاحين وأصحاب الحرف المتمردين وأسلوبهم فى التعبير أصبحت احتمالات بعيدة جدا . ان الطبقة العاملة تمثل مضمونا جديدا وتتطلب وسائل جديدة للتعبير . وقد نشأت من خلال الحركات الثورية الواسعة « أغان شعبية » جديدة كنشيد المارسليز أو نشيد الدولية أو أغانى الأنصار فى كفاحهم من أجل الحرية . والأناشيد التى كتبها مؤلفون على درجة عالية من الوعى والمهارة - مثل برتولد بريخت وهانز أيسلر - قد أصبحت هى الأغانى الشعبية الجديدة للطبقة العاملة الثورية . ان فكرة « الشعب » المتجانس الذى تسوده « روح شعبية » غامضة مبدعة ، انما هى فكرة رومانسية لا تتفق مع هذا العالم الرأسمالى المؤلف من طبقات

متعارضة والذى لن ينشأ فيه « الشعب » الموحد بالتدريج مرة أخرى الا من خلال بوتقة الصراع الطبقى ضد الطبقة السائدة • إن المغزى المثالى الذى أضفاه الرومانسيون الألمان على « الشعب » لم يكن مجرد وهم ، بل كان أيضا مغزى رجعيا • فهو لم يكن معاديا للرأسمالية وحدها ، بل هو معاد أيضا لكافة مظاهر الصراع الطبقى ، وهو يكتفى بترديد بضع عبارات عن « التضامن الاجتماعى » والقاء بضع عظات عن « أخوة » زائفة ومنافقة •

غير أن الاحتجاج الرومانسى على الدنيا البرجوازية الرأسمالية ـ رغم مظاهره المتعددة ـ لا يعدو أن يكون واحدا من ردود الفعل المحتملة من جانب الفنان ازاء واقع لم يعد يسعه الدفاع عنه • فقد ظهر الكتاب والفنانون البرجوازيون الذين طوروا بقوة ودأب رائعين مذهب الواقعية ، ذلك المذهب الذى يصور المجتمع القائم على التناقض تصويرا انتقاديا •

وكانت انجلترا وفرنسا وروسيا وأمريكا هى البلاد التى نجحت فيها بشكل خاص محاولة تصوير الواقع الاجتماعى تصويرا جدليا واضحا لا خفاء فيه ولا ابهام •

ولما كانت الرومانسية فى المانيا والنمسا مختلفة عنها فى البلاد الأخرى ، كذلك كان تطور الواقعية فيها أقل انطلاقا ، وآثارها أقل غنى بالقياس الى البلاد التى شهدت الانطلاق الرأسمالى فى وقت مبكر ، واتخذ فيها هذا الانطلاق أشكالا ثورية ، أو القياس الى البلاد التى أدى فيها التخلف الاقتصادى والاجتماعى الشديد الى توحيد كافة الطبقات وجميع الناس على تباين مستوياتهم الطبقية فى مواجهة النظام السائد ، مما أدى الى ايجاد توترات متفجرة فى ظل ضغط عنيف • كان من أثر ذلك أن دعمت الطاقات الثورية بقوة لا تغلب •

الفن للفن :

ان حركة « الفن للفن » من الحركات المرتبطة بالرومانسية ، اذ ولدت في العالم الرأسمالى بعد أن كانت مرحلته الثورية قد ولت • وكان مولد هذه الحركة مصاحبا لمولد الحركة الواقعية التى ترمى الى استكشاف المجتمع ونقد عيوبه وأخطائه• ان صيحة الفن للفن ـ كما نادى بها الشاعر العظيم بودلير الذى يعتبر فى أعماقه واقعيا ـ هى أيضا احتجاج على الموقف النفعى الصارخ والاهتمامات العملية الكئيبة للرأسمالية • انها نشأت من تصميم الفنان على ألا ينتج سلعا ، وذلك فى عالم أصبح كل ما فيه سلعة للبيع • وقد حاول أن يثبت عكس هذا الرأى الكاتب الألمانى الكبير والتر بنيامين الذى انتحر فى سنة ١٩٤٠ وهو هارب من الاستبداد الهتلرى ، والذى ما زالت كتاباته فى انتظار من يترجمها الى اللغات الأخرى • كتب يقول فى سياق تفسير جديد لبودلير :

« ان مسلك بودلير فى السوق الأدبى ، وادراكه العميق لطبيعة السلعة ، أتاحا له ـ أو لعلهما فرضا عليه ـ الاعتراف بالسوق كاختبار موضوعى للانتاج الفنى •• ان بودلير أراد أن يجد لانتاجه مكانا • فكان مضطرا الى مزاحمة الآخرين •• وكان شعره زاخرا بالحيل الخاصة التى تهدف الى التفوق على جميع الشعراء الآخرين » •

لكنى لا أرى هذا الرأى ، وقد كتبت منذ بضع سنوات أقول :

« ان بودلير يرفع راية الجمال المقدسة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتحجرف • فالمنافق الرخيص ورجل الفن الذى يشكو من فقر الدم لا يريان فى الجمال الا وسيلة للهروب من الواقع ، فى شكل صورة قبيحة لأحد الأولياء أو القديسين ، أو مسكن مبتذل : أما الجمال المنبعث من شعر بودلير فانه تمثال فخم من الصخر ، هو ربة المصير الحازمة العنيدة ، كأنها ملاك الغضب يحمل السيف الملتهب • عينها تعرى هذا العالم الذى يسوده القبح والابتذال واللاانسانية • ان الفقر المقنع والمرض المستور

والرذيلة المكتومة تنكشف أمام هذا الجمال العارى الباهر . كأنما تقف الحضارة الرأسمالية أمام محكمة ثورية : نرى فيها الجمال يصدر حكمه وقضاءه فى أبيات من الحديد المصهور » .

غير أن بنيامين يمضى فى تحليله الأخاذ قائلا ، ان العنصر الأساسى فى الصورة التى نكونها عن بودلير أنه :

. « كان أول من أدرك ـ وكان لهـذا الادراك آثاره البعيـدة ـ أن الرأسمالية بدأت تسحب من الفنان العمولة التى كانت تمنحه اياها . فأى عمولة اجتماعية ثابتة يمكن أن تحل محلها ؟ ليست هنـاك طبقة أخرى على استعداد لتقديمها ، وأنسب مكان يمكن اللجوء اليه لكسب الرزق هو سوق الاستثمار . ولم يوجه بودلير همه نحو الطلب الصـارخ القصـير الأجل بل نحو الطلب الكامن الطويل الأجل ... لكن كان من طبيعـة السوق الذى يكتشف فيه هذا الطلب ، أن يفرض أسـلوبا للانتـاج ـ وللحياة ـ يختلف أشد الاختلاف عن أسلوب الشعراء السـابقين . لقد اضطر بودلير الى المطالبة بكرامة الشاعر فى مجتمع لم تعـد لديه كرامة من أى نوع حتى يمنحها لأحد » .

المهم هنا أن العالم الرأسمالى لم يستطع « شراء » انتاج بودلير ولو بشكل غير مباشر . لقد كان ينتج من أجل سوق مجهول ـ ومن هنا عبارة « الفن للفن » ـ ولكنه كان ينتج فى انتظار جمهور متوقع أو مستهلك منتظر . أما الملحوظات التى كتبها بودلير نفسه ففيها الكثير مما يدل على حيرته بين الموقفين ، وبالتالى فهى تؤيد وجهة نظرى كما تؤيد وجهة نظر بنيامين على السواء . ان فنه بعيد عن الدنيا الرأسمالية ، فقد أقصى عنـه القارىء البرجوازى بأنفة وكبرياء . ومع ذلك فقد حرص على أن يبهره بالصدمات المتصلة . كان بودلير يتحدث عن « قرفه » من الواقع ، وفى الوقت نفسه يتحدث عن تلك « المتعة الارسـتقراطية ، متعة اثارة استياء الناس » . وكان معنى قرفه من الواقع التجـاوزه الى الفن للفن ، ومعنى

متعته الارستقراطية الرغبة فى افزاع الذهن البرجوازى المنحط بجمال مخيف ، بأدوات تعذيب براقة . كان يرفض الانتاج من أجل المشترى الرأسمالى ، ومع ذلك كان يؤمن بالسوق الأدبى وينتج له باعتباره « الاختبار » الأخير . لقد نادى الاقتصاديون الرأسماليون بمبدأ الانتاج للانتاج ، واقترن بهذا المبدأ شعاران آخران : هما « العلم للعلم » و « الفن للفن » ومع ذلك نجد السوق ، فى جميع هذه الحالات ، قابعا فى الأرضية الخلفية ...

ان شعار الفن للفن هو محاولة وهمية للافلات الفردى من الدنيا البرجوازية الرأسمالية ، وهو فى نفس الوقت تأكيد للمبدأ السائد فى هذه الدنيا : مبدأ « الانتاج للانتاج » .

ونحن نجد فى انتاج بودلير بشكل بارز عنصر الاحتجاج الرومانسى وسلاح الاتهام القاطع . كما نجده يردد فى الكثير من آرائه عن الفن ، تلك الأفكار التى كان نوفاليس أول من صاغها ...

وكذلك نجد أن مالارميه ـ الذى يعتبر أشد المدافعين عن الفن للفن ـ يطبق فى شعره القواعد التى قدمها نوفاليس على أنها مبدأ الرومانسية :

« .. منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين .. وليس فيها غير بضع أبيات مفهومة على الأكثر » .. وقد كتب هوجو فردريك فى كتابه « الشعر الغنائى الحديث » الذى تضمن تحليلا مرهفا لشعر مالارميه، كتب يلخص رأيه فى هذه العبارة :

« ان شعر مالارميه الغنائى تجسيد للاحساس الكامل بالعزلة والانفراد . فهو يرفض كل التراث المسيحى والانسانى والأدبى . وهو ينكر على نفسه أى تأثير فى الحاضر ، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارىء ، و لايسمح بأن تغلبه النزعة الانسانية » .

لقد حاول ما لارميه ، كما يقول هوجو فردريك ، أن يفلت من طوفان التفاهة :

« ان اناجى فى نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم : لا جدوى لها .. أشطبوا الواقع من أغانيكم ، فانه مألوف .. ان الشىء الوحيد الذى ينبغى للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعيناه تبحثان دوما عن عبارة : لم يحدث أبدا » .

فى هذا الشعر الخالص ، هذا الشعر الذى نزع منه كل واقع ملموس ، لا نعود نرى شيئاً من ثورة بودلير وسخطه . فقد تحول الاحتجاج الى تراجع صامت ، وبينما تجد فى شعر بودلير ودعوته الى الموت وحديثه عن « القائد القديم » وقفزه فى الفضاء .. بينما نجد فى ذلك نوعا من الارتماء فى أحضان الجديد والمجهول - لا نجد فى شعر مالارميه غير الخواء الخالص ، لا تكاد تخفيه تلك البراقع الشفافة أو الزخارف العربية السحرية ، بل ولا نعود نجد فيه ذلك « العالم الخرافى » الذى كان نوفاليس يعتقد أنه سيجد فيه نفسه ، وانما نجد عالما باردا برودة الثلج لا تستطيع حتى الكائنات الخرافية أن تسكنه . الفن للفن يقود الى فراغ . وما حدث مع الرومانسية الألمانية يتكرر . فالعنصر السلبى يتغلب مع مرور الزمن . وينتهى الفن للفن الى أنغام مالارميه المتهافتة ، الى الغنائية الحالمة لدى هريديا (*) ، وأخيرا الى الاستعلاء الارستقراطى لدى ستيفان جورج (**) الذى انطوى داخل حلقة محدودة من مريديه ، وأخذ فى تمجيد الشخصية الممتازة على حساب الجماهير العادية ..

(*) جوزيه ماريا دو هريديا (١٨٤٢ - ١٩٠٥) شاعر فرنسى من مواليد كوبا . أبوه اسبانى وأمه فرنسية . اشتغل أمين مكتبة . يعد من ابرز ممثلى النظرية البارناسية فى الشعر . جمع كل ماانتجه فى ديوان واحد يضم نحو ١٢٠ قصيدة . يميل الى القصيدة القصيرة الزاخرة بالالوان والشديدة الاحكام من الناحية التكنيكية .

(**) ستيفان جورج (١٨٦٨ - ١٩٣٣) يعد رائد مدرسة الفن للفن فى الشعر الالمانى . قاد حركة الخروج على المدرسة الطبيعية فى الشعر ، و وجد مكانها مدرسة الشكل . احتدم الخلاف بينه وبين «مدرسة ميونيخ» التى كانت لاتزال ترى فى وضوح المعنى سمة اساسية من سمات الشعر الجيد .

الانطباعية :

كانت الانطباعية أيضا حركة ساخطة • كانت هجوما شنه رجال موهوبون على ما اتصف به الفن الأكاديمي الرسمي من ادعاء وصلف • وقد نشر فرانسيس جوردان تحت عنوان « عشرون عاما من الفن العظيم، أو دروس في الحماقة » مجموعة من اللوحات التي حصلت على الجوائز الرسمية في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وألحق بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين الفرنسيين الذين عاشوا في الفترة نفسها ، ولم يحصلوا على جوائز ولم تعترف بهم الدوائر الرسمية ، وتضم القائمة أسماء ديجا وسيسلي وبيسارو وماتيس وروو ودوفي وسيزان ومونيه ورنوار وروسو وجوجان وتولوز لوتريك وبونار • وهؤلاء هم الذين عاش فنهم بعد عصرهم ، في حين أن مجموعة لوحات الرسامين الأكاديميين ـ أصحاب الحظوة والرعاية ـ لا تعدو أن تكون أكداسا من الادعاء المتغطرس والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخم • فبينها لوحات تاريخية مقبضة والى جانبها بعض مناظر بهيجة من طراز « الجانر » تمثل جنودا يرفعون أيديهم بالتحية ببسالة ، ونساء عاريات يبدو لحمهن ناعما أملس كالجيلاتين، وبورتريهات مؤدبة تصور ساسة يسيل الاعتزاز بمناصبهم من جميع مسام جلدهم ، ورجالا وقورين ملتحين تلاطفهم عرائس للشعر والأدب من فتيات المولان روج ، وحوريات خجولات وقديسين مصلوبين تزينوا للاستشهاد في أحد صالونات التجميل •

هذا النوع من الفن الأكاديمي بكلاسيكيته الفارغة ، واقتباسه للأشكال القديمة التي فقدت مضمونها منذ أمد طويل ، وبمثاليته المصنوعة حسب الطلب ، وبعاطفته الزائدة التي تندى العين بانفعال زائف ، على حين تكشف بخبث عن نهد أو ساق ، هذا النوع من الفن كان من أبشع منتجات العالم الرأسمالي الذي يسير في طريق الاضمحلال ، فهو مؤلف من أكاذيب وعبارات فارغة وتضرعات مرائية مستمدة من تراث العصر الكلاسيكي وعصر الرينسانس ، في زمن كان فيه الوقار الزائد يمضي

متبجحا زانيا مع التجارة المكشوفة العارية • ولم يكن ذلك يحدث فى الفن وحده بل وفى كل مجال : فالسياسى الرجعى الذى يعلن فى عصر يوم من أيام الأحد تمسكه « بالحرية والاخاء والمساواة » بينما يلف علم الثورة المثلث الألوان حول وسطه كالمنشفة ، لا يختلف فى وقاحته ـ الا من حيث الدرجة ـ مع الرسام الذى يستعير الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكى حتى يخدع الجمهور عن طبيعة العالم الذى يعيش فيه • ان هؤلاء الأبطال الأكاديميين الذين انحدروا بتيان وراسين الى مستوى صانعى الأكلشيهات والذين كانوا لا يفتأون يرددون بشفاههم أو يرسمون بفرشهم كل «جميل» و « رفيع » ، والذين كانوا دائما ينشقون غيظا من « انحلال » غيرهم ، كانوا هم أنفسهم صورة مجسدة لأسوأ وأبشع أشكال الانحلال • فأى شىء أشد انحلالا من أن يتصرف المرء فى عالم اختل كل ما فيه ، وكأنما كل شىء على ما يرام ، وكأنما أهم ما فى الوجـود أن نكرر ـ بمختلف العبارات الطنانة ـ ما سبق للكلاسيكيين أن عبروا عنه بكل قوة وأصالة ، اذ كان هو تجربة عصرهم وخبرته •

وضد هذا التزييف الفنى الذى يرصع صدره بالأوسـمة ويخفى عورته بأغصان الغار أعلن الانطباعيون ثورتهم • وعندما كتب كوربيه (*) الذى أسهم فيما بعد فى كوميون باريس ـ رسالته المعتزة الى وزير الفنون الجميلة يرفض فيها وسام اللجيون دونير الذى منح اياه ، كان كمن يعزف النغمة الأولى فى لحن طويل •

« لم يكن يسعنى قبوله فى أى حال أو فى أى وقت • ومن الأولى ألا يسعنى قبوله اليوم حين تتكاثر الخيانة فى كل ميدان ، وحين لا يملك الضمير الانسانى الا أن يعتصره القلق لكل هذه الأنانية وهذا الغدر •• وضميرى كفنان لا يمكن أن يرضى بقبول منحة تفرضها على يد الحكومة• فليست الدولة مؤهلة للحكم فى شئون الفن » •

(*) جوستاف كوربيه (١٨١٩ ـ ١٨٧٧) رسام فرنسى • كان صديقا لبودلير ومؤمنا مثله بالمبادىء الثورية التى أدت الى ثورة ١٨٤٨ • اشترك فى الحركة الثورية أيام كوميون باريس سنة ١٨٧١ واضطر بعدها الى الالتجاء الى سويسرا حيث قضى نحبه •

ثم يقول كوربيه فى موضع آخر من رسالته : انه مما يقضى على الفن « أن يضطر الى التزام الوقار الرسمى ويحكم عليه بالتفاهة العقيمة » وكان ذلك اعلانا للحرب على الفن الأكاديمى الرسمى • ان كوربيه الذى ابتعد بعنف عن « الوقار الرسمى » والذى رسم فلاحين وعمالا ومناظر طبيعية وفاكهة وأزهارا بأسلوب « طبيعى » قوى وهو يمسك بفرشاته كأنه يمسك (بالمسطرين) ، لم يكن فنانا انطباعيا ، لكن قفزته من فوق حائط المعرض الى أحضان الطبيعة ، والى صفوف الشعب ، والى طزاجة الضوء واللون كانت نموذجا أمام الانطباعيين • يقول سيزان عنه :

« انه بناء يستخدم الأحجار • ويستخدم المصيص بخشونة ويسر • وهو قادر على خلط الألوان •• ليس فى هذا العصر من يفوقه • انه يحق له أن يشمر أكمامه وأن يميل قبعته الى ناحية ، فضربات فرشاته كضربات الكلاسيكيين ••• انه عميق ورصين ورقيق • وله رسوم للعرايا ، ذوات لون ذهبى كالقمح الناضج : انى مجنون بنسائه العاريات• ان لألوانه نكهة القمح •• ويا لأولئك الفتيات ! انهن نفحة منشطة ، وتسامح ، واسترخاء لطيف وراحة لم يقدمها لنا مانيه أبدا » •

وكان كوربيه رساما يصور الطبيعة والناس • وكذلك كان الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد ، تستبد بهم الرغبة فى تصوير أناس عصرهم وموضوعاته • لقد اقترح مانيه ــ صديق بودلير ثم زولا من بعده ــ اقترح على محافظ باريس ألا تغطى حوائط قاعات الاجتماع فى الأوتيل دوفيل بلوحات تاريخية أكاديمية بل بأشخاص وموضوعات من العصر الجديد ، بالأسواق ومحطات السكة الحديد وكبارى السين والحدائق العامة الغاصة بالناس • لقد اتجهت الانطباعية ــ كالطبيعية فى الأدب ، وهى معاصرتها تماما ــ بأبصارها الى العالم المعاصر المحيط بها ، تتأمل الأشياء العادية باهتمام صريح ، بلا خوف أو تكتم ، حتى اذا كانت تلك الأشياء قبيحة أو شوهاء • ولقد صاغ مانيه هذا الموقف بقوله :

« ان الرسام اليوم لا يقول : انظر الى هذه اللوحات الخالية من الخطأ، بل يقول : انظر الى هذه اللوحات الصادقة ، وهذا الصدق هو الذى يضفى على اللوحات طابع الاحتجاج ، رغم أن كل هم الفنان قد يكون منصبا على تسجيل انطباعه » .

ويضيف مانيه أنه لم يكن يقصد الاحتجاج فى البداية ، لكن رد الفعل العنيف الذى قابله به الأكاديميون والجمهور الذى أفسدوه اضطره الى الاحتجاج على هذا التعصب وضيق الأفق . وفى سنة ١٨٧٤ عرض كلود مونيه فى قاعة المرفوضين لوحة بعنوان « شمس مشرقة ـ انطباع » ومن هنا نشأت كلمة الانطباعية أو التأثرية ، اذ أثارت هذه اللوحة صيحات غضب سخيف . وبدا الطابع الكفاحى للحركة الجديدة واضحا.

ومع ذلك ، كانت الانطباعية أيضا ظاهرة ذات طابع مزدوج ، وكان سيزان ـ الذى لا يقل ذكاؤه عن موهبته ، والذى سار بهذه الحركة الجديدة الى ذروتها ، وفى الوقت نفسه الى نهايتها ـ كان على وعى بهذا التناقض الداخلى . فهو يقول عن الأساتذة القدامى :

« انهم قادرون على تأمل التفاصيل . وكافة أجزاء الصورة تبقى دائما حاضرة معك لا تغيب عنك . كأنما يدور النغم كله فى رأسك بغض النظر عن التفصيل المحدد الذى تدرسه . انك لا تستطيع أن تنتزع شيئا من هذا الكل .. فهم لم يكونوا يشتغلون بأسلوب الترقيع كما نفعل » ..

وعندما تطلع سيزان الى لوحة دلاكروا * المسماة « نساء الجزائر » صاح :

« اننا جميعا موجودون فى هذا الرجل دلاكروا !... كل شىء مترابط ، مشغول من زاوية اللوحة كلها » ..

(*) أوجين دلاكروا (١٧٩٨ ـ ١٨٦٣) ابن السياسى التحررى شارل دلاكروا . عرض أول لوحة له «دانتى وفرجيل» فى صالون باريس فى ١٨٢٢ ، وأثارت اللوحة كثيرا من النقاش والاعتراض بما فيها من انطلاق وخشونة لم يكونا مألوفين فى الفن الناعم السائد وقتها .

لقد أدرك سيزان أن الأسلوب الذى أصبح سائدا هو أسلوب الترقيع ، وأن أحدا لم يعد ينظر الى اللوحة فى مجموعها . لقد ضاعت تلك الوحدة الرائعة ، لا فى الفن وحده بل وفى الواقع الاجتماعى أيضا. وكان دلاكروا الذى لم تخمد فيه بعد نيران الثورة ، والذى كانت أشجانه الرومانسية تعبر عن احساس عميق بالانسانية المكافحة ، كان آخر الرسامين الذين تجلت فيهم النظرة الى الانســان كوحدة مترابطة ـ تلك النظرة المميزة لعصر الرنسانس ـ وقد تجلت هـذه النظرة فيه بأسـلوب جديد أصيل ـ وبحماسة تكاد تصل الى درجة الحمى . كتب بودلير يقول عنه :

« ان أعمال دلاكروا تبدو لى أحيانا وكأنها فن تذكر وتأمل عظمة الانسان وأشواقه الطبيعية .. ان اللوحة الجيدة الصادقة فى التعبير عن الرؤيا التى ولدتها ، ينبغى أن تنشأ وكأنها دنيا قائمة بذاتها .. ان الميزة الرئيسية لعبقرية دلاكروا أنه لا يعرف الانحلال اطلاقا ، ولا ترى فيه غير التقدم .. ان أوجين دلاكروا لم يفقد أبدا آثار نشأته الثورية » .

ويمضى بودلير فيقارن بين دلاكروا وستاندال ، هذا الكاتب الذى جمع بين التنوير والثورة والرومانسية ، وبين العاطفة والعقل ، وبين الزهو الفردى والوعى الاجتماعى ، وبين حرارة الشعور وقسوة التعبير ، وكل ذلك فى وحدة حافلة بالتوتر . لقد انتهت هذه الوحـدة مع دلاكروا . وأسلوب الترقيع الذى يتحدث عنه سيزان انما يكشف عن عالم ممزق . وقد صاغ سيزان المبدأ الجديد للانطباعية أكثر من مرة :

« لا يعدو الفنان أن يكون جهاز تسجيل للمدركات الحسية ... لا نظريات وانما عمل .. فالنظريات تفسد الناس ... انما نحن فوضى لامعة . أنا آتى قبل موضوعى وأضيع فيه .. ان الطبيعة تخاطبنا جميعا. وا أسفاه ! ان المناظر الطبيعية لم تصور أبدا. ان الانسان يجب أن يختفى تماما من الصورة ، ويستغرق كليا فى الطبيعة والمنظر ... ذلك الاختراع البوذى العظيم ، النرفانا ، الاطمئنان بلا عواطف حارة ، بلا روابط ... وانما بالألوان ! الانطباعية .. ماذا تعنى ؟ انها المزج البصرى بين الألوان،

هل تفهمني ؟ انها تفكيك الألوان على اللوحة ثم اعادة تركيبها فى العين ..
والواقع أنه ليس هناك أخطر على الرسام من أن يشتغل بالأدب (ومع ذلك كان دلاكروا نفسه « مشتغلا » بالأدب بحماسة !) ان اللوحة لا تمثل شيئا ، ولا ينبغى لها أن تمثل شيئا غير الألوان » (ولنسترجع قول مالارميه : ان القصيدة لا تتألف من أفكار بل من كلمات) .

ان الانطباعية التى تفكك العالم وتحوله الى ضوء وألوان ، وتسجله على أنه نتيجة للادراك الحسى ، أصبحت بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد بالغة التداخل بين الذات والموضوع . فالفرد الذى فرضت عليه العزلة ، والذى تدور أفكاره حول ذاته ، انما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، « كفوضى لامعة » ، كتجربة « خاصة » ، وأحاسيس « شخصية » . ان الانطباعية فى الرسم تقابل الوضعية فى الفلسفة .. فهذه بدورها تسمح بألا يكون العالم أكثر من تجربة « خاصة » ، وأحاسيس شخصية ، وليس واقعا موضوعيا موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد . ان عنصر السخط فى الانطباعية يحد من أثره عنصر آخر هو عنصر الفردية اللا أدرية المراوغة غير المقاتلة ، هو موقف المتفرج الذى لا تعنيه غير انطباعاته ، والذى لا يعتزم تغيير العالم ، والذى لا تزيد بقعة الدم فى نظره عن أن تكون بقعة لون ..

وهكذا كانت الانطباعية بمعنى من المعانى ، عرضا من أعراض الاضمحلال ، من أعراض تفتت العالم وانعدام انسانيته . لكنها كانت فى الوقت نفسه فى الفترة الطويلة لازدهار الرأسمالية البرجوازية الممتدة بين ١٨٧١ و ١٩١٤ قمة رائعة من قمم الفن البرجوازى ، كانت هى الخريف الذهبى ، والحصاد المتأخر ، وثروة ضخمة أضيفت الى وسائل الفنان فى التعبير .

اننا ينبغى أن ننظر الى جانبى الصراع ، والى شقى التناقض الداخلى . فحتى نقيم الانطباعية تقييما عادلا ينبغى أن نعترف بطابعها الذى حددته ظروفها الاجتماعية ، وأن نقدر ما أنتجته من روائع خالدة .

الطبيعية :

كانت الحـركة الطبيعيـة فى الأدب أشـد سخطا وأعلى صـوتا فى الاحتجاج من الحركة الانطباعية ، لكنها كانت بدورها تعانى من التناقض الداخلى . وقد صاغ زولا عبارة « الطبيعية » ليصف بها شكلا خاصا حادا من أشكال الواقعية ، وذلك حتى يميز الحركة الجديدة عن ذلك الحشد من الحمقى ذوى النوايا الطيبة ممن يريدون أن يصفوا كتاباتهم الأدبية المختلفة « بالواقعية » . غير أن المؤسس الحقيقى للطبيعية هو فلوبير الذى فتح الطريق أمام الحـركة الجـديدة بروايتـه « مدام بوفارى » . كتب زولا يقول :

« لقد ساعد فلوبير الكلمة الصادقة الحقة فى ميدان الأدب ، الكلمة التى كان الجميع ينتظرونها ، ومكنهـا من أن تشـق طريقها . ان مدام بوفارى من الوضوح والكمال ، بحيث أصبحت تمثل طرازا فى الأدب ، أصبحت نموذجا أساسيا لهذا اللون من ألوان الفن » .

وقد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن يقوم فلوبير ــ الذى لم يكن أقل من بودلير حبا للجمال ، والذى كان موضوع روايتـه نوعا من العـذاب بالنسبة اليه ــ أن يقوم بتصوير الواقع الراكد الهـامد لحيـاة البرجوازية الصغيرة فى الريف بهذه الدقة والقدرة الفنية . لكن هذا الاحتجاج الذى وجهه فلوبير كان بدوره تعبيرا عن احتقاره لما فى الدنيا البرجوازية من تفاهة ووضاعة وسخف ، وهو نفس الاحتقار الذى دفع بودلير الى اعلان قرار اتهامه لهذه الدنيا بقصـائد آية فى الجمـال . وقد كتب فلوبير الى جورج صاند يقول : انه ليس من حق الفنـان « أن يعبر عن رأيه فى شىء أيا كان . فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأى ؟.. انى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى .. انى لا أريد حبـا أو كراهية ، لا شفقة ولا غضبا ... ألم يئن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ؟ ان نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون » .

بيد أن هـذه النزاهـة تمثلت فى الواقع فى بغض عنيف للمجتمع

الرأسمالى كله ، بما فيه من يمين ويسار ، من أصحاب حوانيت وعمال ، وكان من نتيجتها شعور مرير بخيبة الأمل ازاء البشر ، ازاء الكائنات الانسانية عموما .

« ان همجية الانسان التى لا تتبدل تملأ نفسى بحزن أسود ... ان القرف الهائل الذى أشعر به نحو معاصرى يدفع بى دفعا الى الماضى .. » أما ما يبقى له فهو هذا :

« ليس أمام الفنان غير سبيل واحد : أن يضحى بكل شىء من أجل الفن . ينبغى أن ينظر الى الحياة كوسيلة لا أكثر ، وأول انسان يبعده عن الصورة ينبغى أن يكون شخصه نفسه ... ان للأرض حدودا ، لكن غباوة الانسان ليس لها حدود » .

ونتيجة هذا الموقف هى انعدام كل أمل ، هى اليأس المطلق الذى عانت منه مدام بوفارى : فهى تسعى الى الفرار الى عالم من أحلام الهيستريا الرومانسية ، لكن بيئتها ترفض اطلاق سراحها وتصمم على خنقها بقسوة واصرار . ان هذه الرواية الرائعة القاسية هى النموذج الكامل للمذهب الطبيعى ..

وقد أسهم زولا أيضا فى ابتداع نظرية «الرواية العلمية» ، وان كان قد قال « ان تأمل العالم تأملا باردا ليس أمرا مرغوبا فيه بل انه فى الواقع أمر مستحيل » وقال أيضا « ان عصرنا هو عصر العلم ، وينبغى للكاتب أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصل الأنواع ، وقانون الأثر الحاسم للبيئة، وقوانين الوراثة .. » وهو لم يعرف ماركس وانجلز، ولذا لم يشر الى صراع الطبقات أو اتجاهات التطور الاجتماعى ، وانما تحدث فقط عن الكائن البشرى على أنه مخلوق حيوانى سلبى ، من نتاج الوراثة والبيئة ، ليس فى وسعه الافلات من المصير المحتوم . فالانسان بالنسبة اليه ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر بالظروف القائمة بالفعل . ومن الطريف أن مالارميه ممثل « الشعر الخالص » قد أعجب برواية «القاتل» وبما يلتزمه مؤلفها من موضوعية ، وقد ختم تعليقه عليها بقوله : « اننا

نعيش فى عصر أصبحت الحقيقة فيه هى المعبرة عن الجمال » . ورغم أن الطبيعية والفن للفن يقفان على طرفى نقيض ، الا أننا نستطيع أن نلمح بينهما رابطة خفيــة . فزولا الذى يصــور البؤس الاجتمــاعى بقســـوة لا ترحم ، والذى عرى الامبراطورية الثانية حتى أبدى لنا أدق أحشائها ، بقى سنوات طويلة يرفض الوصول الى نتائج سياسية .

« نحن لم نتجــاوز بعد مرحلة التحليل . وما زال أمامنا شــوط طويل حتى نصــل الى التركيب ... ان تلك مهمــة المشرع ، فعليه أن يدرس الأمر ويتدخل لتصحيحه . ليس ذلك من شأنى » .

وانقضى وقت طويل حتى جاءت قضــية دريفــوس ، وكتب زولا كتاباته الرائعة « انى اتهم ! » وعند ذلك غير موقفه ، وأصبح قادراً على أن يقول (وبهذا سبق من جاءوا بعده من دعاة الواقعية الاشتراكية) : « ان الدراسة التفصيلية لواقع اليوم ينبغى أن تؤدى الى التطلع الى ماسيكون عليه التطور فى الغد » . فهنــا فقط ، عنــدما أدرك أخــيرا الحاجة الى الاشتراكية كتب فى مفكرته الخاصة :

« ان البرجوازية تخــون ماضيها الثــورى حتى تحمى امتيازاتهــا الرأسمالية ، وتحافظ على وضعها باعتبارها الطبقة الحاكمة . فهى بعد أن استولت على السلطة لا تريد النزول عنها للشعب ... وهكذا لا بد أن تتحجر البرجوازية بالتدريج . وهى الآن تتحول الى حليف للرجعيــة والكهنوتية والعسكرية . وينبغى لى أن أؤكد المرة بعد المرة أن البرجوازية قد خانت ، فقد انتقلت الى صفوف الرجعية من أجل الاحتفاظ بسلطتها وثروتهــا . وكل الآمال معقــودة الآن على قوى الغد التى تقف بجانب الشعب » .

لقد صور زولا فى رواياته هذا كله ــ انحلال البرجوازية وبؤس الشعب العادى ومقاومة الطبقة العــاملة ــ لكن دون أمل فى العثــور على حل ، وكأنما هو كابوس لا ينتهى . وفى هذا التصــوير « الموضوعى » للظروف الاجتمــاعية المفزعة ورفض تصــويرها كظروف قابلة للتغيير ــ

تكمن قوة المذهب الطبيعى ويكمن ضعفه أيضا ، هنا تناقضه . فهناك لحظة يكون على الطبيعية فيها أن تختار بين الانطلاق نحو الاشتراكية أو الانحدار الى القدرية والرمزية والغموض والغيبية والرجعية. وقد اختار زولا الطريق الأول ، لكن كثيرا من رفاقه اختاروا الطريق الثانى . « تين » (*) مثلا أفزعه كوميون باريس، حتى كاد يفقده الصواب فأصبح نصيرا للفن الدينى الملتزمت . وهايسمانز (**) مثلا ، بحث أولا عن ملجأ فى دنيا المرض والانحراف ، ثم ارتمى آخر الأمر فى أحضان الكنيسة الكاثوليكية . وبول بورجيه مثلا ، عاد يدعو الى نوع من المسيحية العاطفية . فاذا أدخلنا فى اعتبارنا أيضا أن ابسن وجيرهارد هاوبتمان اتجها نحو الرمزية والتعمية، وان ستريندبرج انغمس فى الرومانسية الجديدة والايمان الجامح بالخرافات ــ استطعنا أن ندرك الطابع المختلط للمذهب الطبيعى وموقفه الملتبس المبهم. فمن هذا الموقف يمكن على السواء السير فى هذا الطريق أو ذاك ، الى الأمام أو الى الوراء .

الرمزية :

عندما اتجهت الطبيعية الى الرمزية والتعمية كان لذلك أسبابه الاجتماعية ، لكنه كان راجعا أيضا الى المنهج الخاص بالمذهب الطبيعى ذاته . فجميع الحركات الفكرية والفنية الساخطة فى العالم الرأسمالى تتعرض دائما للحظة حاسمة ، وذلك عندما تتمكن احدى الحركات الثورية ــ لا مجرد حركة من حركات الاحتجاج ــ من تحريك الجماهير ، أى عندما تبدأ الطبقات فى العمل : فهكذا كانت الثورة الفرنسية ، وثورة سنة ١٨٤٨ ، وكوميون باريس ــ من نقاط التحول بالنسبة للأدب والفن

(*) هيبوليت تين (١٨٢٨ ــ ١٨٩٣) فيلسوف وناقد ومؤرخ فرنسى . ابرز التأثير المتبادل بين العوامل المادية والعوامل النفسية فى تطور الانسان ، وادخل قواعد البحث العلمى فى دراسة الادب والتاريخ والفن .

(**) جوريس كارل هايسمانز (١٨٤٨ ــ ١٩٠٧) روائى فرنسى . والده هولندى. تأثر ببودلير ، ثم بزولا ويعد معه من مؤسسى المذهب الطبيعى . اعتنق الكاثوليكية سنة ١٨٩٢ ، وانتقل من وقتها الى تحليل الجانب الروحى فى الحياة المعاصرة .

*كما كانت بالنسبة للسياسة • اذ اضطر الفنانون ازاء كل حدث من الأحداث الى تحديد موقفهم : الى جانب التقدم أو الى جانب الرجعية • وكان لأول ثورة يقودها العمال ، ولاستيلائهم المؤقت على السلطة في كوميون باريس ، أثر لا يمكن أن يمحى • وترك الفزع الذى تملك الرأسمالية بصماته على المفكرين ابتداء من هيبوليت تين الذى كان فى أخريات أيامه ، حتى فردريك نيتشه الذى كان شابا فى مطلع حياته

وكان الكوميون بالنسبة لهم جميعا صدمة لا تنسى • ومع ازدياد دور الطبقة العاملة ، ازدادت صعوبة الاكتفاء باعلان السخط داخل الاطار البرجوازى ، وزاد الصراع الطبقى من مطالبة المثقفين الساخطين بتحديد موقف واضح • كان عليهم أن يختاروا بين التحالف مع العمال أو الانضمام الى الرجعيين ، أما الطريق الثالث فكان وهما : اذ أن اختيار موقف الاستقلال الظاهرى كان فى الواقع تأييدا للأوضاع القائمة وعملا ضد قوى المستقبل •

كانت الطبيعية تعتقد أنها تصف الظروف الاجتماعية « بموضوعية علمية » • لكنها كانت «موضوعية» خادعة• فالطبيعية كالانطباعية لم تستطع أن ترى أن تلك الظروف هى صراع بين الماضى والمستقبل ، بل كانت ترى فيها حاضرا ثابتا لا يتغير • لم تنظر اليها فى حركتها وتحولها ، بل رأت فيها لحظة ثابتة فى الزمن • وعندما كان تين لا يزال تقدميا ، كتب الى زولا الشاب يقول :

« لو أنك انعزلت فى فراغ ووصفت لقارئك قصة يائسة عن وحش أو مجنون أو بائس مريض ، فلن تزيد على أن تخيب أمله ••• لا بد أن يكون الفنان الحق واسع الاطلاع رحب الأفق، مما يمكنه من رؤية الصورة كاملة • ان كتاب اليوم يتخصصون أكثر مما ينبغى ، وينعزلون عن العالم ويشتغلون بالفحص المكروسكوبى للأدوار الفردية ، بدلا من الاتجاه بأبصارهم نحو المجموع » •

لقد فقد الفنان هذه النظرة الكلية ، كما أكد سيزان • ولم يكن لدى الطبيعية ترتيب للأولويات فى نظرتها الى الواقع ، فالتفصيل العرضى والتفصيل ذو الدلالة يحظيان لديها بنفس القدر من الاهتمام • حوار جوهرى أو حدث حاسم ، وكذلك طنين نحلة أو دخول امرأة تبيع البيض تقطع ذلك الحوار أو الحدث ، كلها تعتبر على قدم المساواة من حيث « الواقعية » ، وبالتالى فهى على قدم المساواة من حيث الأهمية • ان هذا التسجيل الفوتوغرافى للأوضاع ، وهو التسجيل الذى يراها فى حالة ثبات لا فى حالة حركة ، قد أدى الى خلق احساس بانعدام المعنى ، وايجاد جو خانق من السلبية الداعية الى اليأس • وبذلك كانت الطبيعية الى حد ما مقدمة للاتجاهات اللاانسانية ، ومدخلا الى التسليم اليائس « للأشياء » التى جعلتها قوانين الانتاج الرأسمالى غير الانسانية قادرة على كل شىء ، وهى الأشياء التى عبرت عنها الفنون فيما بعد تعبيرا أكثر صراحة وتبجحا • لقد كشفت الطبيعية عن التفتت والقبح والقذارة التى تطفو على سطح العالم البرجوازى ، لكنها لم تستطع أن تمضى الى أبعد وأعمق ، فتتعرف على تلك القوى التى كانت تتهيأ لتغيير ذلك العالم واقامة الاشتراكية •

ولهذا كان من الحتم أن يتجه الكاتب ذو النزعة الطبيعية الذى لا يستطيع أن يرى شيئا أبعد من مساوىء العالم الرأسمالى (الا اذا سار نحو الاشتراكية) •• كان من الحتم أن يتجه الى الرمزية والغموض ، وأن يذهب ضحية لرغبته فى اكتشاف الحقيقة الكلية المبهمة ، ومعرفة معنى الحياة ، كل ذلك بعيدا عن حقائق الواقع الاجتماعى •

الغربة :

كان جان جاك روسو اول من استخدم تعبير « الغربة » • لقد ادرك انه عندما يتولى بعض النواب « تمثيل الشعب » ، فان هذا الشعب لا يمارس سيادته بنفسه ، ويبدأ فى الانعزال داخل وطنه ، ويشعر

بالغربة . وقال روسو : آن الهيئة النيابية يمكن أن تكون أداة للحكم ، لكنها لا يمكن أن تكون أداة للتعبير عن الارادة العامة .

« ان النواب لا يمثلون الشعب ولا يمكن آن يمثلوه . والسيادة لا يمكن أن تمارس بالانابة ، انها اما أن تمارس بالذات أو لا تمارس أصلا ، وليس هناك طريق وسط » (العقد الاجتماعي) .

غير أن الظروف تعقدت والدول اتسعت ، فلم يكن مفر من تقسيم سلطة الدولة ، والاعتماد على أسطورة « التمثل الشعبي » . لكن ذلك أدى بصورة حتمية الى الغربة ، وتركيز السلطة ، وضياع الحرية والديمقراطية .

ثم جاء هيجل ، ومن بعده ماركس الذي كان في مطلع حياته ، فطورا فكرة التغريب من الناحية الفلسفية . قالا : ان بداية تغريب الانسان تنشأ من انفصاله عن الطبيعة عن طريق العمل والانتاج . ومع ازدياد قدرة الانسان على السيطرة على الطبيعة ، وعلى تحويل العالم المحيط به ، تجده يواجه نفسه كشخص غريب . اذ يجد نفسه محاطا بأشياء هي من نتاج عمله ، لكنها مع ذلك تتجه الى تخطي حدود سيطرته وتكتسب في ذاتها قوة متزايدة .

ان هذه الغربة ضرورية لتطور الانسان ، ولكن لا بد من التغلب عليها باستمرار ... وذلك حتى يعي الناس كيانهم في أثناء عملية العمل ، وحتى يجدوا أنفسهم مرة أخرى في نتاج عملهم ، وحتى يوجدوا أوضاعا اجتماعية جديدة لا يكونون فيها عبيدا لانتاجهم بل سادة له . ان صاحب الحرفة ــ وهو خلاق في حرفته ــ يشعر بالاطمئنان الى عمله ، ويمكن أن يحس بشعور شخصي نحو انتاجه . لكن ذلك يصبح مستحيلا مع تقسيم العمل المصاحب للانتاج الصناعي . فالعامل الأجير لا يمكن أن ينشأ لديه شعور بالوحدة مع عمله أو حتى مع نفسه ليواجه به هذه « الغربة » . ان موقفه من نتاج عمله هو موقفه « ازاء شيء غريب عنه يستطيع أن يتحكم

فى شخصه » . انه يغترب عما يصنعه وعن كيانه ذاته ، هذا الكيان الذى يضيع فى عملية الانتاج . وعند ذلك ...

« يبدو العمل كأنه عذاب ، والقـوة كأنها ضعف ، والانتاج كأنه عجز ، وطاقة العمل الجسدية والروحية ، أى حياته الشخصية ـ فما الحياة ان لم تكن هى النشاط ؟ ـ كأنها نشاط موجه ضده ، مستقل عنه ، وغير منتم اليه » .

فى الأوضاع الاجتماعية البدائية ، كالاقتصـاد الطبيعى الذى كان سائدا فى بداية العصور الوسطى ، تبدو العلاقات الاجتمـاعية بين الناس (علاقة المالك بالفلاح ، وعلاقة المشترى بصاحب الحرفة ... الخ) تبدو فى شكل علاقات شخصية بينهم . أما فى مجتمع متطور ينتج السلع فانها تتخفى فى شكل علاقات اجتماعية بين الأشياء . أى بين منتجات العمل . ان صاحب الحرفة ينتج شيئا محددا من أجل مشتر محدد . أما صاحب المصنع فلا يعنيه ماذا ينتج مصنعه أو من أجل من . فأى انتـاج بالنسبة اليه هو مجرد وسيلة للربح . والمشتغلون بالتبادل التجارى غرباء تماما أحدهم عن الآخر . وكذلك فان السلعة المنتجة منفصلة تماما عن الرجل الذى أنزلها الى السـوق ، وقد عرض برتولد بريخت هذه الفكرة بقوة فى « أغنية التاجر » اذ يقول :

من أين لى أن أعرف ما الأرز ؟

ومن أين لى أن أعرف شخصا يعرف ما هو ؟
أنا لا أدرى ما الأرز
كل ما أعرفه هو ثمنه

نحن نتحدث عن اتجاهات الأسعار ، وعن الأوراق المالية ، وبذلك نعترف بأن هناك حركة مستقلة غير انسانية للأشياء ، حـركة تحمل معها الكائنات الانسانية كما يحمل تيار الماء فروع الأشجار . وفى هذا العالم الذى يحكمه انتـاج السـلع ، يتحكم الشىء المنتج فى الشخص المنتج ،

وتصبح الأشياء أقوى من النـاس • تصبح الأشـياء كائنات غريبـة تلقى بظلال طويلة وكأنها « القدر » نفسه •

يتميز المجتمع الصناعى اذن بتحول العلاقات بين الناس الى علاقات بين الأشياء ، ويتميز أيضا بازدياد تقسيم العمل والتخصص • فالانسـان اذ يعمل يتفتت ، وينقسم كيانه الى أجزاء • يفقد ارتباطه بالكل ، ويصبح أداة ، ترسا صغيرا فى آلة ضخمة • ولما كان هذا التقسيم للعمل يجعل دور الانسان جزئيا ، كذلك تصبح نظرته للأشياء محـدودة ، وكلمـا زادت عملية العمل تقدما نقص مقدار ما تتطلبه من ذكاء وزادت حدة انفصـال الواحد عن الكل • وكلما زاد الانتاج اتساعا ، زادت الشخصية تضاؤلا •

ان فرانز كافكا ، وهو الفنان الذى شعر بغربة البشر بحـدة تفوق شعور جميع الفنانين السابقين عليه ، يقول فى حديث له عن نظام تايلور (وهو نظام يهدف الى تحويل العامل تحويلا تاما الى جزء من الآلة ، وذلك عن طريق الانتاج الواسع الذى يستخدم السيور التى تنتقل بين العمال) : « أنه لا ينحط بالعمل وحده بل ينحط قبل كل شىء بالكائن الانسـانى الذى يشكل جزءا منه • ان الحياة على النمط التايلورى تعتبر لعنة رهيبة لا يمكن أن ينشأ عنها غير الجوع والبؤس ، بدلا مما تسعى اليه من الثروة والربح • وهذا ما يسمونه بالتقدم » •• وقال له محدثه •• « التقدم نحو نهاية العالم » • فهز كافكا رأسه قائلا : « ليت ذلك على الأقل ، كان شيئا مؤكدا ! انه غير مؤكد •• ان « سير » الحياة يحمل الواحد منا ولا ندرى الى أين • لقد أصبح الواحد منا شيئا جمادا ، أكثر مما هو مخلوق حى » •

غير أن الانسان لا يعانى فقط من انطماس شخصيته بشكل متزايد نتيجة لتزايد معرفته وخبرته ، فهو يعـانى أيضـا من ازدياد العـلاقات الاجتماعية والظروف المحيطة به غموضا وابهاما •

كتب روبرت موصل (*) فى كتابه « انسان بلا صفات » :

« ان عيش الناس معا قد اتسع وازداد ، وعلاقاتهم ببعضهم البعض تداخلت وتشابكت ، بحيث لم يعد فى وسع أى عين أو ارادة أن تنفذ الى مسافة تذكر : وكل انسان يضطر فى خارج النطاق الضيق لعمله الى الاعتماد على الآخرين كالطفل الصغير . ان عقل الانسان لم يكن مقيدا فى يوم من الأيام بقدر ما هو مقيد اليوم ... على حين هو يتحكم فى كل شىء » .

وفى سياق كلمة عن روسو كتب موصل يقول :

« لا بد من المحافظة على قوة الحياة كاملة غير مجزأة .. ان الحضارة المبنية على تقسيم العمل اجتماعيا ونفسيا ، هذا التقسيم الذى يحطم وحدة الحياة ويحولها الى أجزاء متناثرة ، انما هى الخطر الأكبر الذى يهدد روح الانسان » .

ويقول على لسان أولريتش ، وهو « الانسان بلا صفات » : ان المرء « كان يستطيع فى الماضى أن يصبح انسانا وهو مرتاح الضمير أكثر مما يستطيع اليوم » وهو يرى أن « مركز الثقل فى المسئولية اليوم لم يعد فى العلاقات بين الناس بل فى العلاقات بين الأشياء .. » ثم يشكو فى موضع آخر من : « القحط الداخلى ، والمزيج السقيم من الاهتمام بالتفاصيل واهمال الكل ، والقاء الكائن الانسانى فى صحراء من التفاصيل ... » .

ليس هناك اسم يحدد شيئا . كل شىء يغلفه الضباب والمجهول . والأسماء المختصرة التى تطلق على المصانع والمؤسسات الكبرى تبدو كأنها كتابات هيروغليفية بين يدى قوة غامضة مجهولة . ان الفرد يواجه آلات ضخمة غير مفهومة وغير شخصية تبلغ من القوة والضخامة حدا يملؤه

(*) روبرت موصل (١٨٨٠ ـ ١٩٤٢) مؤلف نمسوى . تعتمد شهرته على رواية واحدة هى رواية «رجل بلا صفات» وقد استغرق تأليفها عشرين عاما . وتعد موسوعة ضخمة عن حياة النمسا وتاريخها فى سنوات مابين الحربين ، وتقع فى نحو ألفى صفحة .

احساسا بالعجز • من الذى يتخذ القرارات ؟ من الذى يوجه الأعمال ؟ الى من يتوجه المرء طلبا للعدل والمساعدة ؟ هذه هى الأسئلة التى تتردد المرة بعد المرة فى كتابات كافكا الرائعة مثل « المحاكمة » و « القلعة » • ان أشخاصا غامضين غير محددين قابضين على السلطة يستدعون جوزيف ك • ليحاكموه ويصدروا عليه حكمهم ، ثم ينفذوا فيه الاعدام• أما بيروقراطية الكونت « وست وست » مالك القلعة البعيدة المنال التى يحاول «ك» عبثا أن يصل اليها فتتخطى كل منطق • ان البيروقراطية عنصر حاسم في غربة الانسان عن المجتمع • فليس لدى البيروقراطى علاقات انسانية وانما لديه ملفات ــ أى أشياء • الانسان نفسه يتحول الى ملف • والميت يعرف برقم ملفه • وحتى عندما يستدعى انسان بصفة شخصية فهو ليس شخصا بل « حالة » •

وفى « المحاكمة » نجد المحامى يشرح للسيد « ك » أن الادعاء الأول لا يتلى فى قاعة المحكمة وانما يكتفى بادراجه فى الملف ، فمن المفروض أن يفحص فيما بعد •

« لكن حتى هذا لا يتحقق في معظم الأحوال لحسن الحظ ، فالادعاء الأول كثيرا ما يوضع فى غير موضعه أو لعله يضيع أصلا • وحتى اذا بقى فى مكانه حتى النهاية فنادرا ما يقرأ • فتلك كما اعترف المحامى ، مجرد اشاعة • الاجراءات تبقى سرية لا على الجمهور وحده بل وعلى المتهم أيضا •• » وهى تبقى سرية أيضا على الموظفين الصغار، بحيث يتعذر عليهم أن يتابعوا القضايا التى يشتغلون بها حتى النهاية • « الشىء الأساسى هو العلاقات الشخصية للمحامى • ففى هذه العلاقات تتركز قيمة الدفاع » •

ان الانسان الذى أصبح « حالة » لا يحتك الا بالصغار من ممثلى النظام ، أما ممثلوه الكبار فبعيدون يحيط بهم الغموض • فنحن لا نكاد نرى موظفا كبيرا مثل السيد « كلام » فى رواية « القلعة » • وبارنابا

مرءوسه ، لا يعرف أبدا على وجه اليقين ما اذا كان الشخص الذى يحدثه هو « كلام » أم غيره . « انه يتحدث الى كلام . لكن هل هو كلام حقا ؟ أليس بالأحرى شخصا فيه بعض الشبه بكلام ؟ » ان برنابا يخشى أن يسأل « خوفا من أن يكون فى ذلك خرق لقاعدة مجهولة فيفقد بذلك عمله » . أما البيروقراطيون الصغار من أمثال « المساعدين » اللذين أرسلتهما القلعة لمراقبة الغريب فليس لهما وجود الا فى حدود وظيفتهما ، وفيما عدا ذلك فليس لهما شخصية . أى أنه ليس لهما وجود . ويقارن (ك.) بين وجهيهما :

« كيف يمكننى أن أعرف أحدكما من الآخر ؟ ان الفرق بينكما هو فى الاسم فقط ، وفيما عدا ذلك فأنتما متشابهان ك ... » ويتوقف ثم يمضى قائلا بغير قصد « أنتما متشابهان كثعبانين » .

انهما مجرد وظائف ، ظلال لعمل يؤدى ، خدم لقوة خفية مستكنة فى الخلف . ان « الحالة » يتقرر أمرها فى ظلام مطبق .

ان هذا الشعور بالعجز من جانب الفرد ـ الفرد الذى يجد نفسه عندما يواجه جهاز السلطة فى موقف المتهم منذ البداية ، دون أن يدرى ما هو الاتهام الموجه اليه ولا طبيعة الجرم الذى ارتكبه .. هذا الشعور الذى كان مميزا للشخص العادى فى ظل حكم أسرة هابسبورج . امتد منذ ذلك الحين حتى شمل قارات بأسرها . فلم يعد يتخذ القرارات الكبرى ممثلو الشعب المنتخبون ، بل تتخذها مجموعة محدودة من الحكام . وهكذا تتغرب الدولة وتنفصل عن المواطن العادى الذى يفكر فيها عادة باعتبارها « السلطة أيا كانت » أو « أولئك الجالسين فوق » لكنه لا يفكر فيها أبدا باعتبارها « نحن » . وهذا الشعور بالغربة يتمثل فى رأيه السيىء فى السياسة والسياسيين . فهو على ثقة من أن هذه كلها عملية قذرة ، وأنه ليس هناك أمل كبير فى الاصلاح ، وان عليه فى الواقع أن يقبل الأمور على علاتها . وسرعان ما يختفى المواطن الايجابى صاحب الرأى ، ويصبح الانغماس فى الحياة الخاصة هو الدعوة السائدة .

وكذلك يؤدى التناقض بين مكتشفات العلم الحديث وتخلف الأدراك الاجتماعى الى زيادة الشعور بالغربة • فالمعارف الجديدة عن تركيب الذرة ونظرية الكم والنظرية النسبية ، وعلم السيبرنيطيقا الجديد، قد جعلت العالم مكانا غير مريح بالنسبة لرجل الشارع •• تماما كما كانت اكتشافات جاليليو وكوبرنيكوس وكبلر بالنسبة لأنسان العصور الوسطى ، بل وأشد أثرا منها • فالمحسوس يصبح غير محسوس ، والمرئى يصبح غير مرئى ، ومن وراء الواقع الذى تدركه الحواس هناك واقع رحيب يتخطى الخيال ولا يمكن التعبير عنه الا بالمعادلات الرياضية • ان الواقع الحى الملىء بكل ما فيه من أشكال وألوان ـ ان « الطبيعة » التى نظر اليها جوته بعين العالم وبعين الشاعر معا ـ قد أصبحت تجريدا هائلا • ولم يعد الأشخاص العاديون يشعرون بالراحة فى مثل هذا العالم • ان الأنفاس المثلجة للمجهول وغير المفهوم تبعث الرعدة فى أوصالهم • ان عالما لا يستطيع أن يفهمه غير العلماء هو عالم يشعر فيه الناس بالغربة •

وهناك لحظات تستطيع فيها الانتصارات العلمية ـ كالتحليق فى الفضاء الكونى ، وهو تحقيق لحلم سحرى قديم ـ أن تثير خيال البشر • لكن نفس هذه السيطرة على الطبيعة تزيد من الشعور بالعجز وتثير المخاوف المجنحة • ولا شك فى أن التفاوت بين الوعى الأجتماعى والتقدم التكنيكى يثير الفزع • فربما أدت قراءة تقرير الراذار قراءة خاطئة مرة واحدة ، أو غلطة يرتكبها أحد صغار الفنيين ، الى وقوع كارثة عالمية شاملة • وبما تعرضت الانسانية كلها للفناء دون أن يقرر ذلك أحد •

وكان لهذا الشعور بالغربة أثره الواضح على الفنون والآداب فى القرن العشرين • كان له أثره فى كتابات كافكا ، وفى موسيقى شوينبرج وفى انتاج السرياليين وكثير من التجريديين ومن دعاة « الرواية المضادة » و « المسرحية المضادة » ، وفى كوميديا صمويل بيكيت ، وكذلك فى قصائد البيتنيكس الأمريكيين التى تقول احداها :

اسمع الآن الى هذا .
جهاز لعملية الناضور تستطيع تشغيله بنفسك
أغنية الهيدروجين
تصور أى تبدلات جنينية طريفة
كريمة ، رائعة ، قاتلة على أوسع نطاق
وهى ديمقراطية أيضا
لا تعف عن الانسان الممزق
سوف تحمل الجميع الى أعلى
الى العالم الحر
الجميع على السواء
فى هذا النور الأخير ...
(كارل فورسبرج : « أبيات عن تجوانا جون ») .

ان الشعور بالغربة الشاملة يتحول الى اليأس الكامل ، يتحول الى العدمية .

العدمية :

ان نيتشه الذى فهم انحلال المجتمع كما لم يفهمه أحد سواه ، يسلم بأن العدمية سمة أساسية من سمات هذا الانحلال . وقد أعلن ازدهار العدمية بقوله : « ان حضارتنا الأوروبية بأسرها تتحرك منذ أمد طويل ، بتوتر عنيف يزداد من جيل الى جيل ، نحو شىء كأنه الكارثة الشاملة : بقلق وقوة واندفاع » كما وصف العصر الذى « قذف بنا » اليه (وفكرة القذف بالناس الى عصرهم هذه أصبحت من الأفكار الوجودية) بقوله :

« انه عصر الانحلال والتفكك الداخلى الكامل ... والعدمية الراديكالية انما تعنى الاقتناع بأن الوجود ليس له معنى ... ان العدمية ليست علة الانحلال وانما هى منطقه » .

نحن نرى هنا تشخيصا واضحا للعدمية بأنها نتيجة للانحلال وتعبير عنه • لكن لما كانت عينا نيتشه غير مفتوحتين على قوانين المجتمع وتطوره، فهو لم يدرك علاقة ذلك بالرأسمالية المنهارة • ان العدمية ، التى نجد بوادرها فى فلوبير ، هى موقف أصيل لعدد كبير من الفنانين والكتاب فى المرحلة المتأخرة من الرأسمالية • لكننا لا نستطيع أن نتجاهل أنها تساعد الكثيرين من المثقفين الذين يشعرون بالقلق ، على الملاءمة بين أنفسهم وبين الأوضاع المضطربة ، وأن طبيعتها الرديكالية كثيرا ما تكون مجرد شكل مسرحى للانتهازية • فالكاتب العدمى يقول لنا : « ان العالم البرجوازى الرأسمالى عالم تعس • انى أعلن ذلك بقسوة ، وأصل برأيى هذا الى نهايته مهما تكن النتائج • فليس هناك حد تقف عنده همجية هذا العالم • ومن يتصور أن فى هذه الدنيا ما يستحق العيش من أجله أو يستحق اهتمام الانسانية انما هو أحمق أو نصاب • جميع البشر أغبياء وشريرون• المظلومون والظالمون على السواء ، المدافعون عن الحرية والمستبدون معا • واعلان ذلك يتطلب كثيرا من الشجاعة » •

ولأدع الحديث الآن لهذه العبارات التى كتبها جوتفرد بن : (*)

« يخطر لى أحيانا أنه قد يكون أكثر راديكالية ، وأكثر ثورية ، وأكثر تحديا للانسان ــ الانسان القوى المتماسك ــ أن يقف ويعلن للبشر : هكذا أنتم ، وهكذا ستبقون دائما • هكذا تعيشون ، وهكذا عشتم فى الماضى ، وهكذا ستعيشون فى المستقبل• اذا توفر لكم المال ، لم توجهوا اهتمامكم الا الى صحتكم ، واذا توفرت لكم السلطة ، لا تجدون حاجة الى تبرير تصرفاتكم ، واذا كانت القوة الى جانبكم ، فالحق فى جانبكم • هذا منطق التاريخ !•• ومن لا يقبل هذا المنطق انما يرقد بين الديدان

(*) جوتفرد بن (١٨٨٦ ــ ١٩٥٦) شاعر وناقد المانى • درس الطب واشتغل بالجراحة • حرمت الحكومة النازية كتاباته سنة ١٩٣٧ رغم انه رحب بالنازية على اعتبار انها نقيض الجمود • دعا الى التوفيق بين العلم والفن • يرفض القول بان الشعر يبحث عن الجمال ، ويرى انه يبحث عن الواقع • والواقع عنده مستمد من مائدة التشريح •

التى تحفر مساكن لها فى الرمال ، وفى الرطوبة التى تنضح عليها من الأرض . ومن يزعم ، وهو يتطلع فى عيون أطفاله ، أنه ما زال لديه أمل ، انما يحاول اخفاء البرق بيديه ، ولكنه لن يستطيع أن يقى نفسه من ذلك الليل الذى ينتزع الناس من مساكنهم .. ان هذه الكوارث جميعا انما مردها الى القدر ، والحرية : اننا نرى براعم لا جدوى لها ، ولهيبا لا يحرق ، ومن ورائها ذلك المجهول الذى لا سبيل الى النفاذ منه يؤكد صيحة : لا ! » .

ان هذه العبارات تبدو أشد راديكالية من البيان الشيوعى نفسه ، ومع ذلك فنادرا ما تعترض الطبقة السائدة على مثل هذه « الراديكالية ». بل أكثر من ذلك ، ففى فترات التحول الثورى يصبح هذا الطراز من العدمية ضروريا للطبقة السائدة . فهو فى الواقع أكثر فائدة من مجرد التسبيح بحمد العالم الرأسمالى . اذ أن الثناء المباشر يثير الشك والريبة. أما اللهجة الراديكالية التى يحملها الاتهام العدمى فلها نكهة « ثورية » ، وبذا تستطيع اجتذاب السخط نحو مسارب غير مجدية وتلقى به الى حالة من اليأس والسلبية ، ولا يتبخر هذا الرضى من جانب الطبقة السائدة على العدمية المعادية للرأسمالية ، الا عندما تظن أنها فى مركز مطمئن تماما ، وخاصة عندما تأخذ فى الاستعداد لأعلان حرب: فهى فى مثل هذه الظروف تحتاج الى مدافعين مباشرين ، والى أناس يتحدثون عن « القيم الخالدة ». وعند ذلك تتعرض الراديكالية العدمية لوصمة الاتهام بأنها « فن منحل ».

والفنان العدمى لا يدرك عادة أنه يسلم فى الواقع للأوضاع البرجوازية الرأسمالية ، وأنه عندما يستنكر كل شىء وينكر كل شىء انما يصفح عن تلك الأوضاع التى يرى فيها اطارا مسايرا للبؤس الشامل. ان الكثيرين من هؤلاء الفنانين ــ رغم اخلاصهم التام من الناحية الذاتية ــ يجدون مشقة فى ادراك الأشياء التى لم يكتمل كيانها بعد ، وفى ترجمة تلك الأشياء الى أعمال فنية . ولهذه المشقة سببان قويان : أولهما أن الطبقة العاملة نفسها لم تبق بمنأى عن التأثيرات الاستعمارية فى العالم

الرأسمالى ، وثانيهما أن التغلب على الرأسمالية ـ لا كنظام اقتصادى واجتماعى فحسب بل وكموقف نفسى أيضا ـ انما هو عملية طويلة شاقة ، وأن العالم الجديد لا يخرج كاملا مهيا ، بل يخرج وهو يحمل سمات الماضى من ندوب وتشويهات ، ولا بد من درجة عالية من الوعى الاجتماعى للتمييز بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد العالم الجديد ، بين الأنقاض والبناء الذى لم يستكمل بعد . كما أنه لا بد من درجة عالية من الوعى الاجتماعى من أجل تصوير الجديد فى شموله دون تجاهل لجوانبه القبيحة ، وعلى الأخص دون محاولة للدفاع عنها أو تجميلها . وأسهل من ذلك كثيرا ألا يرى المرء غير البشاعة والقسوة ، غير واجهة العصر الخربة ، وأن يستنكرها . ذلك أسهل من النفاذ الى جوهر ما يوشك أن ينشأ ، خاصة وأن الانحلال أكثر تنوعا وأشد اثارة وأبرع تشويقا فى المدى القريب من العمل الشاق لاقامة عالم جديد ..

ثم كلمة أخيرة : ان العدمية لا تلقى على صاحبها التزاما ما ..

اللا انسانية :

ان الابتعاد عن الانسان ، بمختلف الصور التى اتخذها هذا الابتعاد ، هو عنصر آخر من عناصر الفن الرأسمالى المتأخر . وليس وصف هذا الفن بأنه معاد للمشاعر الانسانية أمرا قاصرا على الاشتراكيين وحدهم ، فأصحاب النظريات الفنية من البعيدين كل البعد عن الفكر الاشتراكى يؤكدون ذلك أيضا ، الا أنهم غالبا ما يرحبون بهذه الصفة ويرون فيها دليلا على التقدم . يقول اندريه مالرو :

« ان الفن ، اذا أراد أن يبعث من جديد ، لا يجوز أن يفرض علينا أى فكرة حضارية ، لأنه لا بد من استبعاد كل نزعة انسانية منذ البداية. لقد كان الفن ذو النزعات الانسانية من الحلى التى زينت الحضارة التى بعثته . ومع ظهور الفن البعيد عن النزعات الانسانية ... ضم الفنانون

صفوفهم ، اذ أن انفصالهم عن حضارة عصرهم ومجتمع هذا العصر يزداد وضوحا وتأكيدا » •

ان هذه الفقرة تتضمن تسليما بغربة الفنـان ، وكذلك بابتعاده عن المجتمع وعن النزعات الانسانية، ولكن دون فزع أو اشفاق ، بل ربما بشيء من الغبطة والرضى• ان أفكار الرينسانس والثورة البرجوازية الديمقراطية ـ سيادة العقل والنزعات الانسانية ، والنظر الى الانسان على أنه « معيار لكل شيء » وعلى أنه خالق نفسه وخالق الواقع الاجتماعى المتطور • هذه الأفكار ترفض اليوم باشمئزاز • ويتحدث مالرو عن " عودة الغيلان » فيقول :

« دنيا الغيـلان : أى كل ما هو داخل الانسـان متطلعـا الى ابادة الانسان • غيلان الكنيسة ، وغيلان فرويد : وغيلان بكينى ، كلهـا لهـا ملامح مشتركة • وكلما زادت الغيلان الجديدة التى تظهر فى أوروبا ، زادت حاجة الفن الأوروبى الى الاعتراف بمنابعه فى تلك الحضارات التى كانت تسلم بالغيلان القديمة •• » •

فى هذا العالم الذى تغرب عنه الانسان ولم تعد فيه قيمة الا للأشياء ، أصبح الانسان شيئا بين الأشياء : بل انه ليبدو أشد الأشياء عجزا وضآلة ، فمنذ ظهور الانطباعية تحلل الكائن الإنسانى الى ضـوء ولون ، وعومل كما لو كان مجرد ظاهرة طبيعيـة لا تختلف عن غيرها من الظواهر فى شيء • لقد قال سيزان : « لا ينبغى أن يظهر الانسان فى الصورة » • وتدهور مركز الانسان بعد ذلك باستمرار ، فأصبح بقعة من اللون بين بقع الألوان الأخرى أو غاب أصلا عن تلك المنـاظر الطبيعيـة المهجورة وشوارع المدن المقفرة ، أو لعله شوه وحطم ، لا بصورة منتجة كما حدث فى الفن القوطى (الذى تستمد الانطباعية منه بعض جوانبها) بل باعتباره آلة يمكن تفكيكها الى أجزاء ، باعتباره دميـة أشـبه بمنتجات المصانع ، باعتباره شيئا غير معقول أشبه بالغول • وعندما يتغرب الانسان عن نفسه ،

يرى فى تلك النفس صنما أو قناعا أو تمثالا أصم • ان « الطابع الصنمى » للسلعة ينتقل الى الانسان ويتحكم فيه تحكما تاما •

ونحن نرى هذه النزعة اللاانسانية أيضا فى الاتجاه غير الشخصى الذى يبرزه كثير من نقاد الأدب باعتباره سمة أساسية من سمات الشعر الغنائى الحديث • ان الذات ـ شخصية الشاعر ـ تنسحب من الصورة (ولنذكر أن فلوبير جعل من هذا الانسحاب مبدأ) وتتخذ القصيدة طابعا غير شخصى ، طابعا « موضوعيا » فى الظاهر • غير أن هذه الموضوعية ليست ذلك النوع من الكتابة الذى تجد فيه الجماعة أو الفريق أو الطبقة تعبيرا عنها ، أو يحس فيه الشاعر بأنه أداة لجماعة حية ، بل هو على العكس يخترع « أنا » تنأى بنفسها عن الوعى ، يخترع « أد » ـ على حد تعبير فرويد ـ ثم يصبح هذا ال « اد » النابع من ماض سحيق أو أسطورى ، يصبح واسطة يتجلى عن طريقها ما تريد القصيدة التعبير عنه• ومما ينسب الى رانبو قوله : « ان مصدر تفوقى على الآخرين ، أنى بلا قلب » • ورانبو أيضا هو القائل فى موضوع الشعر :

« ان (أنا) انسان آخر • واذا كانت قطعة من الصفيح تتحول الى مزمار ، فليس فى ذلك فضل لها • وانى لأتتبع ازدهار أفكارى ، فأراقبها وإستمع اليها • ثم أضرب ضربة واحدة بالقوس ، فاذا بالسيمفونية تتحرك فى الأعماق • من الخطأ أن أقول : إنى أفكر ، فالأصح أن يقال : انى أكون موضعا للتفكير » •

ان هذا الاتجاه غير الشخصى يقوم على الوهم القائل بأنه بالاعتماد على « الاد » (الفرويدى) ، يستطيع الانسان أن يجعل الأشياء الصامتة نفسها تتكلم •• كما حاول جيمس جويس مثلا فى روايته العويصة « فنجانس ويك » التى أراد فيها تأليف لغة للريح والماء • بيد أن المتحدث فى الواقع ليس هو الأشياء ، وانما هو الانسان الذى يضع نفسه موضع الأشياء ، فهو لم يعد يعتمد على وعيه ، وانما يعتمد على تداعى

الخواطر فى اللاوعى • ويستشهد جوتفرد بن بنظرية ليفى برول القائلة بأن التفكير المنطقى أدنى بكثير من العقل السابق على المنطق ، لأن هذا الأخير أعمق وينبعث من مصدر أبعد • ثم يمضى فينسب الشعر الى « أنا عريقة ممتدة ذات حساسية فائقة » : « اهبطى أيتها الأنا لتندمجى مع الكل، وسارعى الى يا شياطين الشعر ، أيتها الرؤى والخيالات ، أيتها الزائرة مع الصباح » ••. ان الشاعر المنحل الذى لم يعد يؤمن بالهيئة الاجتماعية يخترع مكانها هيئة أسطورية قديمة كونية يزعم أنها المنبع الحق للشعر جميعا •

ان ابتعاد الفن والأدب عن الاتجاهات الانسانية لا يتجلى فقط فى اختفاء الانسان أو تشويهه ، أو فى انحطاط « الأنا » بل يتجلى أيضا فى بعض الأحيان فى صورة توجيه النقد القاسى الوحشى الى المجتمع • ولنأخذ مثلا ذلك النوع الأمريكى من كتب الرعب والاثارة ••• وليس هنا المجال الملائم لتحليل وظيفة هذا النوع من الكتابات التى تؤلف فى الأغلب لتحتل مكان ملاحم البطولة التى لم يعد لها وجود الآن ، وهى كتابات نرى بطلها « الايجابى » الناجح يخرج منتصرا من جميع المآزق والصعوبات ، وهى مؤلفات تزخر بالحركة وتخلو تماما من التحليل النفسى • وأنا لا أذكرها هنا الا كمثال صارخ على الاتجاه اللا انسانى فى الأدب • واذا تركنا جانبا كتابات سبللين المرعبة ، فانى أود أن أذكر الكاتب المجدد داشيل هاميت (*) الذى خلق نوعا جديدا من الكتابات المثيرة • فنحن نرى فى نهاية روايته « صقر مالطة » أحد رجال البوليس السرى الخاص يسلم عشيقته للعدالة والكرسى الكهربائى • وهو يشرح لها ، بمنطق بارد ، لماذا يفعل ذلك : لأن المال ، والنجاح ، وحياته نفسها أهم من أى شعور أو احساس • وعندما تسأله : « ألم تعد تحبنى ؟ »

(*) داشيل هاميت (١٨٩٤ — ١٩٣٧) روائى امريكى ، تخصص فى الروايات البوليسية ، واشتغل بوليسا سريا لمدة ثمانى سنوات . لقيت روايته «الرجل النحيل» (١٩٣٤) نجاحا كبيرا عندما اخرجت كفيلم سينمائى .

يجيبها : « لا أفهم لهذه العبارة معنى ، وهل فهمها أحد فى يوم من الأيام ؟ ولنفرض أنى أحبك ، فماذا بعد ؟ ربما لا أحبك فى الشهر القادم .. فكيف يكون الحال ؟ سأشعر بأنى كنت ساذجا ، ولو فعلت ذلك وألقى بى فى السجن فسيتأكد لدى أنى قمت بدور الساذج ، أما اذا أرسلتك أنت الى السجن فسوف أحزن وآسف وأقضى ليالى قلقة ... لكنها سوف تمر » ، فى هذه الرواية وأمثالها يصور داشيل هاميت الرأسمالية المعاصرة بصدق قاس ، بل باشمئزاز وقرف ، لكن موقفه ـ « هكذا الدنيا » ـ قائم على قبول اللا انسانية كنقطة بدء ، وهو يعرض عملية تحقير الانسان عارية بلا قناع ، بلا حواش فلسفية ، وهناك أمثلة أخرى عديدة ، لا بين كتب الاثارة وحدها بل وبين الأجناس الأخرى من الأدب البرجوازى المتأخر أيضا ، الانسان لا شىء والنجاح كل شىء .

التفتت :

عبر الانتاج الفنى فى عصرنا هذا تعبيرا وافيا عن تفتت الانسان والعالم الذى يعيش فيه ، لم تعد هناك وحدة ، لم يعد هناك شمول ، وقد نسب الى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية الأمريكية المعاصرة : « أعتقد أننا بلغنا فى أمريكا نهاية مرحلة من مراحل التطور ، لأننا نكرر أنفسنا سنة بعد سنة ، ولا يبدو أن هناك من يلاحظ ذلك ». كما تحدث عن « ضيق مجال الرؤية » و « تراخى القبضة » و « العجز عن تقديم العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه ، هذه المهمة التى كانت دائما هدف الدراما العظيمة » ، و « رغم أننا الآن عاجزون عن التمييز بين الموضوع الكبير والموضوع الصغير ، ووجهة النظر الرحبة والضيقة ، الا أننا لا نزال خاضعين تماما للعواطف التى تثيرها هذه الموضوعات » ، انه عجز « عن رؤية الأشياء بحجمها الطبيعى » ، وذلك من الأعراض الأساسية للانحطاط ، انه نتيجة للموقف الذى لا يجرؤ

ـ فى الصراع بين العالمين الجديد والقديم ـ على التسليم بأن نمو الاشتراكية رغم جميع العقبات هو الشىء الوحيد الجوهرى ، هو الشىء الذى « سيهز العالم حتى أعماقه » •

لكن قضية التفتت أكبر من ذلك • فهى مرتبطة أوثق الارتباط باستخدام الآلة على أوسع نطاق ، وبالتخصص الضيق فى العالم الحديث، وبالقوة الهائلة التى اكتسبتها الآلات التى لا نعرف عنها شيئا ، وشعور أكثرنا بأنه قد وقع فى شرك وظائف لا تزيد على أن تكون جانبا ضئيلا من عملية ضخمة لسنا فى وضع يسمح لنا بفهم مغزاها أو أسلوب سيرها • لقد أدرك الرومانسيون أنفسهم طابع التفتت الذىيسود عالم الرأسمالية، اذ كتب هاينى يقول : « ان الدنيا والحياة مفتتة أكثر مما ينبغى •• » وزاد هذا الادراك مع نمو الرأسمالية وتضخم مشكلاتها ، حتى بدا العالم بأسره كأنه أكداس مختلطة من الشظايا ، انسانية ومادية ، عتلات واياد ، عجلات وأعصاب ، أحداث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة • ان الخيال الذى يتلقى قذائف لا حصر لها من التفاصيل المتباينة ، لم يعد قادرا على التأليف بينها وتشكيل كل مترابط منها . أما الشاعران الأولان لهذا العالم الحديث ـ ادجار آلان بو وبودلير ـ فقد لاءما بين خيالهما وبين الواقع المفتت حولهما ، وهشما العالم فى عقليهما وحولاه الى شظايا حتى يتمكنا من اعادة تركيبه وفقا لارادتهما المستبدة • كتب بودلير يقول : « ان الخيال يزيح الخليقة كلها جانبا ، ثم يجمع الأجزاء ويركبها معا وفقا لقوانين تنبع من أعماق النفس ، لينشىء منها عالما جديدا » • ورغم هذا المنهج التركيبى فقد احتفظ شعر بودلير بطابع كلاسيكى واضح • فهو متين من حيث النسيج متماسك من حيث الشكل • وكان رانبو أول من حطم الشكل التقليدى والبناء التقليدى للشعر • وهو القائل : « ان العاصفة تفتح ثغرات فى الأسوار وتحطم الحواجز بين الدور » • وبذلك انطلق الشعر الجديد مبتعدا عن الواقع المألوف وأنشأ له عالما طريفا • ففى « الزورق الثمل » تجد شلالات من صور تعقب احداها الأخرى،

سيلا بلا بداية أو نهاية يجرف فى طريقه كل شىء ، كل فتات الواقع المحطم ، دافعا اياه خارج اطار الرؤية ، خارج اطار العقل .

« .. ذلك المنطلق ، المرقش بأقمار كهربائية صغيرة

اللوح المجنون المندفع فى صحبة أفراس البحر السوداء

عندما تسوط حرارة يوليو بضربات هراواتها

السموات ذات الزرقة الناصعة والمداخن الملتهبة .

لقد ارتجفت وأنا أشعر على بعد خمسين فرسخا

بأنين أفراس البحر وقد أخذتها الغلمة في دوامة عاصفة

وأنت يا من تغزل أبدا فترات الركود الزرقاء

انى أشتاق الى أوروبا وأسوارها العتيقة !

لقد رأيت مضايق ترصعها النجوم !

وجزرا تفتح سمواتها المحمومة أذرعها لمن يجرفه التيار

أتنام فى تلك الليالى التى بلا قاع ؟ أهناك تنفى نفسك ،

أيتها القوة القادمة ، كأنك مليون طائر ذهبى ؟

ان شعرا كهذا لم يكتب من قبل أبدا . حتى قصيدة بودلير الفذة ، المسماة « الرحلة » ، تبدو ارثوذكسية محافظة اذا قورنت بهذه الآفاق ، تبدو كأنها قصيدة تقليدية من قصائد رونسار أو راسين . ان الأسلوب الذى ابتدعه رامبو ، والذى تتجمع فيه معا فتات وشظايا من هذا العالم - من الجمال والقبح ، والروعة والابتذال ، والأسطورة والواقع - فى تعاقب خيالى كما يحدث فى الأحلام ، وفى جرأة كجرأة العالم الذى يسعى الى ايجاد « عنصر » جديد ، هذا الأسلوب أحدث ثورة فيما كان يفهم فى الماضى من كلمة شعر . ان الشعر الحديث ، بما فيه

من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة ، وما فيه من نزعة ثقافية نحو اللامعقول ، سواء كان ذلك في القصائد المتأخرة لريلكه أم في شعر جوتفرد بن ، في انتاج عزرا باوند أو اليوت أو ايلوار أو أودن أو البرتي ، انما ينبع كله من رانبو • وانها لتكون حذلقة أكاديمية أن نمضي في ذرف الدموع على تحطيم القصيدة التقليدية ، وهذا التخلي عن الشكل ، وذلك الانطلاق للخيال الجامح • ولا شك في أن هذا التطور هو نتيجة من نتائج الانحلال ، لكن من الحق علينا أن نؤكد أيضا أنه فتح الطريق أمام ثروة ضخمة من الامكانيات ومن التجديد في وسائل التعبير • ان ماياكوفسكي أيضا كان من محطمي الشكل القديم ، وقد أثبت منهجه الشعري أنه ملائم تماما للتعبير عن واقع الثورة • وبرخت أيضا يستخدم طريقة الخيال التركيبي ، لكنه أكثر اعتدالا في جانب الشكل ، وهو يضع قدرته الشعرية في خدمة المعقول وليس اللامعقول ، بيد أن تلك قضية تتعلق بالموقف الذهني وليست قضية شكل فحسب • لقد ربط كل من ماياكوفسكي وبريخت الوسيلة الجديدة للتعبير بفكرة الثورة وصراع الطبقات ، فتخطيا بذلك ما في أسلوب التفتيت من انعدام المغزى •

اللجوء الى الأسطورة :

يميل الأدب والفن في المرحلة المتأخرة للعصر الرأسمالي نحو الغموض والتعمية واستخدام الأساطير ، اذ أن الغموض يعني تغليف الواقع بالضباب •

ويرجع هذا الموقف قبل كل شيء الى الشعور بالغربة ، فالعالم في العصر الرأسمالي المتأخر ، هذا العالم الذي سادته الصناعة وتحولت فيه الكائنات الى أشياء ، أصبح غريبا على أبنائه ، وأصبح الواقع الاجتماعي فيه موضع تساؤل مستمر ، وبلغت تفاهته حدا كبيرا ، بحيث يضطر الكتاب والفنانون الى التشبث بكل وسيلة تبدو لهم لاختراق القشرة

الخارجية للأشياء • ان الرغبة المزدوجة فى تبسيط هذا الواقع المعقد الى حد غير محتمل والاكتفاء منه بالجوانب الجوهرية ، والرغبة فى ابراز كون مايربط الكائنات الانسانية هو الروابط الانسانية الأولية لا الروابط المادية ، هذه الرغبة المزدوجة تؤدى الى ظهور الأسطورة فى الفن • لقد كان استخدام الكلاسيكية للأساطير القديمة إستخداما شكليا محضا • أما الرومانسية فى ثورتها على « ركاكة » المجتمع البرجوازى فقد لجأت الى الأساطير كوسيلة لتصوير « الانفعال الصافى » ولتقديم كل ما هو فعال وجديد وغريب • وموضع الخطر فى هذه الوسيلة ــ رغم مشروعيتها ــ أنها تضع منذ البداية « الانسان الأولى » غير التاريخى فى مقابل الانسان الذى يتطور داخل المجتمع ، انها تضع « الخالد » فى مقابل المتأثر بالزمن •

ان التعمية واللجوء الى الأساطير، من الوسائل التى يصطنعها البعض فى العصر الرأسمالى المتأخر ، حتى يتجنبوا اتخاذ موقف ازاء المسائل الاجتماعية الجوهرية • فهم يحولون الأوضاع والظواهر الاجتماعية والتناقضات الواقعية فى هذا العصر الى شىء بعيد عن الواقع غير مرتبط بزمان • يصورونها على أنها « الحالة الأصلية للأشياء » ، الحالة الخالدة الغامضة التى لا تتغير • وهم يزيفون الطبيعة المحددة للحظة التاريخية ، فتغدو فكرة عامة تسمى « الوجود » • ويصورون العالم الذى ترسم حدوده الأوضاع الاجتماعية ، كما لو كانت ترسم حدوده الأوضاع الكونية • وهكذا فان « الأوتسايدر » ــ اللامنتمى ــ لا يكتفى باعفاء نفسه من واجب المشاركة فى العمليات الاجتماعية ، بل انه يرتفع بنفسه أيضا فوق عالم « العامة » وينتمى الى عالم « الخاصة » ، ومن هناك يلقى بنظرات ساخرة متعالية على الجهود الفجة التى يبذلها اخوانه « الملتزمون » •

وفي الكتاب المتحذلق الذي كتبه كولن ولسن بعنوان «اللامنتمي» (*) نجده يدعو اخوانه الفنانين الى رفض الالتزام بأي شيء ، والتحرر من « لعنة » الارتباطات الاجتماعية جميعا ، وأن يكرس الواحد منهم نفسه لمهمة واحدة : هي انقاذ كيانه الوجودي فحسب . لا بد من اعلان قيام « عصر جديد يعادي النزعات الانسانية » ، لأن حضارتنا تأثرت أكثر مما ينبغي بالموقف الاشتراكي . وينتهي الكتاب بنوع من النبوءة : « ان الفرد يبدأ هذا الجهد الطويل كلا منتم ، وقد ينتهي منه كقديس » . أما جونتر بلوكر ، وهو كاتب أذكى من ولسون ، فيلوم في كتابه « الحقائق الجديدة » الفنانين « الملتزمين غير الناضجين » الذين يريدون تغيير الأوضاع الاجتماعية :

« ما دام هناك انسان يزعم أن مساوىء هذه الدنيا انما ترجع الى أخطاء محددة لبعض الأفراد أو بعض المؤسسات ، فذلك يدل على أنه لا يزال في مرحلة الطفولة العقلية . أما لحظة النضج فتأتي عندما يدرك أن الخطأ أصيل في هذا العالم ، وهو خطأ يمكن التخفيف منه لكن لا يمكن القضاء عليه » .

وقال هرمن بروخ (**) ان جميع الآداب تتجه نحو الأسطورة . ولكن ما الأسطورة ؟ ان بروخ لا يكل من تكرار تعريفه لها :

« الأسطورة هي سذاجة البداية ، هي لغة الكلمات الأولى ، والرموز البدائية ، وعلى كل عصر أن يكتشفها بنفسه من جديد ، انها نظرة لا تقوم

(*) صدر سنة ١٩٥٦ . ترجمه الى العربية أنيس زكي حسن ونشر في بيروت سنة ١٩٥٨ . طبع عشر مرات خلال أربعة أشهر . كتبه المؤلف وهو في سن الرابعة والعشرين .

(**) هيرمان بروخ (١٨٨٦ ــ ١٩٥١) كاتب نمسوي ، اضطر الى الهرب الى امريكا حيث اكتسب الجنسية الامريكية واشتغل أستاذا للغة الالمانية في جامعة ييل . اشتهر بأنه من مبتدعي ما يسمى الواقعية السحرية أو الميتافيزيقية . هناك أوجه شبه بين كتاباته وكتابات جيمس جويس ومارسيل بروست .

على العقل ، بل هى نظرة مباشرة الى العالم ، هى اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى ، انها العالم بأسره فى صورة واحدة لا تتجزأ » .

وقد أصبحت اليوم موضـة عالميـة أن تكتب الصحف ريبورتاجات « بلغة الكلمات الأولى » وأن يتظاهر كاتبوها بأن النظرة السريعـة تكفى لاعطاء « اللمحة الأصيلة للنظرة الأولى » . ان هذه العبـارات المضطربة عن عمد ، تحوى دائما نغمة تتردد باستمرار : ان ما يهم هو «الوجود». لا « الفعل » . قالت جرترود شتاين (*) فى احدى محاضراتها : « لم يعد الناس يهتمون بالأحداث . انما يهتمون بالوجود » . والفعل ديناميكى ، فى حين أن الوجود ستاتيكى . وأولئك الذين يختارون « الوجود » بدلا من الفعل ، ويختارون الأسطورة بدلا من الواقع الاجتماعى المتغير ، انما يفعلون ذلك ــ بشـكل غير واع غالبـا ــ بسـبب خـوفهم من التحـول الاجتماعى . يقول بريخت : « لأن الأوضاع على ما هى ، فانها لن تبقى على ما هى » . ولا تثار حكاية « الوجود الأسطورى » ، الا لانكار هذه الحقيقة .

لقد مجدت الرومانسية « الانفعال الخالص » . أما هؤلاء الرومانسيون الجدد من دعاة الأساطير ، فلا يقبلون غير اللامعقول باعتبـاره « وجود » الانسان ، وهم بذلك يبررون ــ ولو بغير وعى ــ سيطرة عدم التعقل فى القضايا الاجتماعية . ويقول بلوكر : ان « وجود » الانسان أشبه « برجع الصوت ، أشبه بالأنين الذى طال به الأمد ، أشـبه بتلعثم العناصر ، وفى هذا التلعثم والأنين نسمع ــ فعلا ــ صوت الجوهر الانسانى قبل أن يتخذ شكلا محددا » . هذا التلعثم والأنين الذى يتكلم عنه الكتاب المحدثون .. ألم تسمعه كله من قبل ، وبساطة رائعة ؟

(*) جرترود شتاين (١٨٧٤ ـ ١٩٤٦) كاتبة أمريكية . درست الطب ، ثم درست علم النفس على يد وليم جيمس . اقامت فى باريس حيث تعرفت ببيكاسـو وماتيس ، طبقت قواعد الفن التجريدى فى كتاباتها .

« للولادة وقت وللموت وقت • للغرس وقت ولقلع المغروس وقت• للقتل وقت وللشفاء وقت• للهدم وقت وللبناء وقت• للبكاء وقت وللضحك وقت • للنوح وقت وللرقص وقت• لتفريق الحجارة وقت ولجمع الحجارة وقت• للمعانقة وقت وللانفصال عن المعانقة وقت ، للكسب وقت وللخسارة وقت • للصيانة وقت وللطرح وقت • للتمزيق وقت وللحياكة وقت • للسكوت وقت وللتكلم وقت • للحب وقت وللبغضة وقت • للحرب وقت وللصلح وقت •• لكل شيء زمان ولكل أمر تحت السموات وقت » (*)•

وفي سفر ايوب :

« الانسان مولود المرأة قليل الأيام وشبعان تعبا • يخرج كالزهر ثم ينحسم ويبرح كالظل ولا يقف•• لأن للشجرة رجاء • ان قطعت تخلف أيضا ولا تعدم خراعيبها • ولو قدم فى الأرض أصلها ومات فى التراب جذعها ، فمن رائحة الماء تفرخ وتنبت فروعا كالغرس • أما الرجل فيموت ويبلى • الانسان يسلم الروح فأين هو ؟ » (**) •

هذه ، فى عبارة بسيطة ، أنشودة الميلاد والموت ، القتل والشفاء ، الكسب والخسارة • ان ما يراد قوله عن « وجود » الانسان ، وعن أوضاع الانسان ، قد قيل هنا بغير ادعاء •

لكن هناك أشياء أخرى ينبغى أن تقال عن الواقع المتغير أبدا • فالانسان أكبر من الدورة الخالدة للميلاد والموت ، ومن القوة الدافعة الى التناسل ، والشيخوخة الخالية من القوة • الانسان كائن تشكل وما زال يشكل نفسه وهو ناقص وغير كامل ، ولن يكتمل أبدا ، لكنه مع ذلك يشكل نفسه باستمرار اذ يشكل العالم المحيط به • وهناك كثير من الروايات والمسرحيات والأفلام التى تبالغ فى تبسيط النشاط الاجتماعى للانسان ، بحيث تصبح الشخصيات فيها مجرد دمى تحركها القوى

(*) الكتاب المقدس : سفر الجامعة . اصحاح ٣ .
(**) اصحاح ١٤ .

الاجتماعية ، خالية من التناقض الداخلى ، مفـرغة من الأحلام الشخصية والأحزان الشخصـية • وكل اعتراض على هذا الأسـلوب فى تصـوير الكائنات البشرية كما لو كانت مجرد كائنات اجتماعية ـ هو اعتراض وجيه بلا شك ، لكن الأغلبية العظمى بين من يدعون الى «العودة الى الأسطورة» لا يهتمون بتصوير الواقع بجوانبه المتعددة ، بل هم على العكس يريدون تفـريغ هذا الواقع ولكن بطريقـة أخـرى • انهم يريدون أن يفصلوا الانسان عن المجتمع ويجعلوا منه مخلوقا وحيدا منعزلا عاجزا عن مواجهة سطوة القدر ، يريدون تصـويره على هيئة كائن لم يكن له وجـود على الاطلاق •

ان اللجوء الى الألفاظ المهجورة والعبارات المجـزوءة والجمل غير الواضحة ـ انما هو فى أغلب الأحيان هروب الى اللامسئولية • غير أن رد الفعل المضـاد للمذهب الطبيعى ، والبحث عن أشـكال جديدة للتعبير ، أديا الى ظهور منهج كافكا الذى يحول الواقع الاجتماعى الى أسطورة من الناحية الظاهرية . وان العالم لمدين بدين كبير لماكس برود (*) الذى أنقذ مخطوطات كافكا ، ولكن من الحق أيضا أن يقال : ان تفسير برود لكتابات كافكا قد قاد الكثيرين الى الضلال • فكافكا لم يكتب عن عذاب الانسـان « فى الكون » أو فى « أصل الأشياء » بل فى وضع اجتماعى محدد • لقد ابتدع شكلا رائعا من السخرية الخيالية ـ ينسج فيه الحلم مع الحقيقة ـ ليصور ثورة الفرد الذى يعانى الوحدة والذى يكافح بلا أمل ضد قوى الظلام المجهولة فى عالم غريب عنه ، ويتحرك فى نفسـه توق عنيف الى الارتباط بالناس بشكل من الأشكال ، ولو كان ذلك الشكل الملتبس الذى نراه فى « القلعة » • وقد رأى برود فى هذه الصور التى تمثل أوضاعا اجتماعية ، رموزا لأوضاع يزعم أنها « خالدة » • لقد أنشأ كلا غامضا من

(*) ماكس برود (١٨٨٤) كاتب روائى ومسرحى نمسوى . اهتم بنشر تراث فرانز كافكا والتعليق عليه . شديد التأثر بالنزعة الصهيونية .

مجموعة ضئيلة متفرقة من العناصر المبهمة فى انتاج كافكا ، وقدم الوسيلة الجديدة التى استخدمها كافكا لوصف الحياة فى ظل حكم أسرة هابسبورج ـ وهى حياة واقعية وشيطانية معا ـ على أنها نوع من الكهنوتية ، كما لو كانت سجلا لتجارب واشراقات دينية مكتوبة بشفرة سرية • وكان من أثر هذا التفسير الخاطىء أن أحدث أدب كافكا تأثيراً ضاراً شجع الكثيرين من دعاة الغموض والابهام •

وهناك روابط كثيرة تجمع بين أسلوب كافكا وطريقة بريخت فى تقديم الصراع الاجتماعى فى صورة مبسطة على هيئة حكاية دارجة • ومع ذلك فان لهذين الكاتبين الكبيرين موقفين مختلفين أشد الاختلاف • فموقف كافكا هو عدم اليقين • هو يقف الى جانب الضعفاء والمحتقرين ، وضد المتشبثين بالقوة ، لكنه لا يؤمن بقدرة الشعب الذى يدافع عنه على تغيير العالم • وينشأ فى ذهنه وراء كل أمل جديد خوف جديد ، ووراء كل جواب جديد سؤال جديد • أما بريخت فلديه الجرأة اللازمة لتقديم الاجابات • وحكاياته البسيطة حكايات تعليمية • وايمانه بأن العالم يمكن أن يتغير ، فيصبح أفضل وأقرب الى العقل ، ايمان راسخ • ولا شك فى أنه كان بدوره يعرف أن كل جواب يؤدى الى سؤال جديد ، وأنه ليس على وجه الأرض شىء نهائى • لكن هذه المعرفة ، على خلاف كافكا ، لم تكن مصدر ألم له بل كانت تزيده قوة • ان كافكا ، الذى كان يعانى من وحدة قاسية ، لم يكن يؤمن فى أعماقه بالتقدم ، بل يؤمن بأن نفس الأشياء سوف تتكرر دائما وباستمرار • أما بريخت فيؤمن بأن الجديد سوف يشق طريقه رغم كل العقبات •

وكافكا وبريخت على السواء يصوران فى حكاياتهما الواقع الاجتماعى • وقد عمدا الى «تغريب» هذا الواقع • وكما كانت الأساطير القديمة تمثل خلاصة الماضى التاريخى ، جاءت كتاباتهما محاولة لتقطير جوهر الحاضر التاريخى • لكن ليس هذا هو الحال مع مجموعة من الكتاب تمتد من

كامى حتى بكيت يحرصون على الفصل بين الانسان والمجتمع وعلى تمييع كيانه وتغليفه بالضباب • ان أى انسـان لهو أكبر وأعظم من أن يكون مجرد قناع لشخصية اجتماعية ، لكن الاتجاه لتحويله الى لغز فىمسرحية الخفايا الكونية ، ولطمس وجهه الاجتماعى ووجهه الفردى أيضا ، لن يؤدى الا الى الضياع • ان الانسان الذى لا ينتمى الى أى مجتمع يفقد كل شخصـية ، ويصبح كأنه سحليـة تزحف من لا شىء الى لا شىء • وبذلك يصبح الواقع لا واقع والانسان غير انسان •

الهروب من المجتمع :

أدى الفصـل بين المجتمع وبين الأدب والفـن الى ظهـور فـكرة الهـروب : فكرة التخلى عن المجتمع الذى يشـعر الكاتب أنه متجه الى الوقوع فى كارثة ، سعيا للوصول الى حالة من الوجـود « الخالص » أو « العارى » • وعندما تردد جرترود شتاين قولها : « ان الوردة هى وردة هى وردة هى وردة » ، وكأنها تعويذة سحرية رتيبة ، فان المقصـود هو بالتحديد اقناعنا بالابتعاد عن كل شـكل من أشـكال الواقع الاجتماعى ، والتحلل من جميع الارتباطات ، والتركيز على شىء واحد يتحول بطريقة سحرية الى « شىء فى ذاته » • وقد عـرض أرنست همنجواى ـ تلميذ جرترود شتاين النجيب ـ تكنيك هذا الهـروب من الواقع بوضوح تام فى قصصه الخمس عشرة التى كتبها فى مطلع حياته ونشرها تحت عنوان « فى عصرنا » • فهو يشير فى فقـرات قصـيرة بين قصصه الى الحوادث المؤسفة التى تقع فى هذا العصر : الحـرب ، القتـل ، التعذيب ، الدم ، الخوف ، القسوة ، وكل تلك الأشياء التى يميل دعاة الغمـوض المحدثون الى جمعها تحت عنوان واحـد : « جنون التاريخ » • أما القصص نفسها فتتألف من أحداث صاخبة ، بلا مضمون ، تجرى فى مكان يقع خارج الأحداث التى تحرك العـالم وبعيدا عنها • وهذا « الخارج » و « البعيد » ،

هو ما يعتبره الكاتب الوجود الحقيقى . احدى هذه القصص ، تصف وصفا شعريا رقيقا شخصية « نك » وهو ينصب خيمته وحيدا فى أعماق الليل :

« كان قد أقام خيمته واستقر . لا شىء يستطيع أن يمسه بسوء . انه مكان ملائم لاقامة الخيمة . وهو هنا فى مكان مناسب . انه فى بيته حيث أقامه .. والظلام مطبق فى الخارج ، وكان فى الداخل أقل قتامة »

يمكن ان نقول ان هذه العبارات لا تختلف فى كثير عن : « ان الوردة هى وردة هى وردة » . فهى أيضا تصور فلسفة انسان يهرب من المجتمع . انصب خيمتك بعيدا عن الدنيا . ليس هناك سبيل آخر يستحق العناء . الظلام مطبق . ازحف الى خيمتك . فى الداخل أقل قتامة .

ان هذا الموقف من جانب هيمنجواى يمثل اتجاها واسع الانتشار فى الفترة المتأخرة من العصر الرأسمالى . فالملايين من الناس ، وخاصة من الشباب ، يسعون الى الفرار من وظائف لا ترضيهم ، ومن حياة يومية يشعرون بأنها فارغة ، ومن السأم الذى عبر عنه بودلير ، السأم من كافة الالتزامات وكافة الايديولوجيات الاجتماعية . فلنمض بعيدا ، بعيدا ، على الموتوسيكلات الصاخبة الهادرة ، منتشين بالسرعة التى تمتص كل فكر وكل شعور ، فلنمض بعيدا عن أنفسنا ذاتها ، الى يوم راحة أو اجازة يتركز فيه مغزى الحياة، وكأنما هذه الملايين تهرب من شر مستطير، كأنها تشعر بعاصفة تنذر بالهبوب . اننا نجد أجيالا بكاملها فى العالم الرأسمالى تسعى الى الأفلات من نفسها ، لتقيم فى مكان ما فى أعماق المجهول ، خيمة رثة يكون داخلها أقل قتامة من الظلام المطبق فى الخارج .

ويزيد من حدة المشكلات المرتبطة بابتعاد الفنون عن المجتمع وعن الانسان ، ان التقدم المطرد فى وسائل الاذاعة والنقل ـ وهى التى بدأت بالفتوغرافيا والأسطوانة ـ قد خلق صناعة للتسلية تقدم خدماتها الى جماهير واسعة من متذوقى الفن، وليس هناك من يجهل الطابع الهمجى والمحتوى

غير الانسانى والحسية الحيوانية لكثير من المواد الفنية التى تنتج من أجل الاستهلاك على نطاق واسع فى العالم الرأسمالى • وتحليل هذه المواد يحتاج الى كتاب قائم بذاته ، وانما أود أن أشير هنا الى نقطتين فحسب : الأولى أن الكتاب والفنانين الموهوبين كثيرا ما يقدمون النموذج الذى ينقل ويكرر فيما بعد فى صورة أردأ وبتنفيذ أرخص • وبذلك يمكن أن نقول ان كتاباتهم « الرفيعة » هى التى تحدد الاتجاه للمنتجات ذات النزعة المعادية للانسان ، والتى تخرجها صناعة التسلية للجماهير الغفيرة ••

والثانية أن الفن الذى يتجاهل بصلف حاجات الجماهير ، ويباهى بأنه لا يمكن أن تفهمه الا النخبة المحدودة ، هو الذى يفتح الأبواب على مصراعيها أمام السخافات التى تنتجها صناعة التسلية • فبقدر ما ينعزل الفنانون والكتاب عن المجتمع ، بقدر ما ينصب على الجمهور من التفاهة وسقط المتاع • ان « الوحشية الجديدة » التى ظهرت فى الفن الحديث وأشاد بها بعض نقاد الفن ، قد أصبحت فى الواقع هى النغمة التجارية السائدة فى العصر الرأسمالى المتأخر •

الواقعية :

ان السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين فى العالم الرأسمالى هى عجزهم عن الملاءمة بين أنفسهم وبين الواقع الاجتماعى المحيط بهم • فقد وجدت جميع النظم الاجتماعية من دافع عنها بقوة ومقدرة فى مجال الفن (الى جانب من ثاروا عليها ووجهوا اليها سهام النقد) : الا الرأسمالية ، ففى ظلها وحدها نجد الفن كله ، فوق مستوى معين من الضحالة ، فن احتجاج ونقد وثورة • ان غربة الانسان عن بيئته وعن نفسه بلغت ذروتها فى ظل الرأسمالية • كما أن الشخصية الانسانية التى تحررت من قيود العصور الوسطى ــ قيود الطوائف والطبقات ــ قد أدركت بقوة أن الحرية وامتلاء الحياة التى كان يمكن أن تستمتع بها قد سرقت منها • وأثار تحول كل شىء فى الدنيا الى

سلعة من أجل السوق ، والنظر الى كل شيء من خلال فائدته العملية ، وسيادة الطابع التجارى على العالم بأسره ، أثار ذلك كله نفورا عنيفا لدى كل من لديه شيء من التطلع الى الآفاق . وأما أصحاب الخيال المحلق فقد وجدوا أنفسهم يرفضون هذا النظام الرأسمالى المنتصر رفضا باتا .

بدأ الرفض بالحركة الرومانسية الساخطة ، وهجوم جان جاك روسو على الحضارة الرأسمالية . وقد تحدث هيجل عن « القوة المتزايدة للشعور بالغربة » ، وقال : « عندما تختفى من حياة الناس القوة التى توحدهم وتجمع بينهم ، وعندما تتضخم التناقضات وتكتسب كيانا مستقلا ، عند ذلك تنشأ الحاجة الى الفلسفة » . وبنفس هذا المنطق تقريبا نادى شيلى بضرورة الشعر فى كتابه « دفاع عن الشعر » : « ان الحاجة الى الشعر لا تظهر بقدر ماتظهر فى الفترات التى تغلب فيها الأنانية والحسابات المالية ، وعندما تزيد العناصر المتصلة بالحياة الخارجية عن الطاقة اللازمة لتمثلها فى داخل الطبيعة البشرية » . لقد أصبحت « الأنا » الشاعرة بالوحدة والعزلة والتى تقف فى مواجهة تفاهة الحياة الرأسمالية موضوعا رئيسيا . فنحن نجد بايرون يقول فى قصيدته « مانفرد » (*) :

انى أقول : ليس بينى وبين الناس
أو بينى وبين أفكار الناس
غير رابطة واهية .
أما سعادتى الغامرة ففى الفضاء الرحيب
أن أتنفس الهواء القاسى على قمم الجبال المغطاة بالثلج
هذه كانت سعادتى ، وان أكون وحيدا ...
لقد أبيت أن أندمج فى القطيع
ولو لأكون على رأسه ..

(*) مانفرد . مسرحية شعرية لبايرون . نشرت سنة ١٨١٧ .

وأبيت أن أندمج فى الذئاب

ان الأسد وحيد ، وكذلك أنا ...

أو يقول فرانز جريلبارزر فى « ليبوسيا » :

المصلحة الشخصية تغدو معبدك

وحب النفس هو التعبير عن طبيعتك ..

انك على استعداد لتركب البحار المجهولة

وتستغل كل ما يستطيع العالم أن يعطى

وأنت على استعداد لتحرق كل شيء وتدع كل شيء يحرقك ..

أو يقول ستاندال :

« كل انسان قائم بذاته فى هـذه الصحـراء من حب النفس التى يسمونها الحياة .. والرجال الأقوياء أصحاب الملذات الخشنة ممن كسبوا مائة ألف فرنك خلال العام السـابق على فتحهم صفحات هذا الكتـاب (« عن الحب ») ينبغى لهم أن يعجلوا بأغلاقه مرة أخرى ، وخاصة اذا كانوا من أصحاب البنوك أو من رجال الصناعات الموقرين ، أى من أولئك الناس ذوى الأفكار الايجابية الواضحة ... » .

أو يقول هاينى :

اننا نريد أخيرا أن نرى أفعالا

جرائم دموية وهائلة

لكن كفانا من هذه الفضيلة المتخمة

وهذه الأخلاقيات التى تحلل كل شيء :

من هذه الثورة الرومانسـية « للأنا » المتفـردة ، ومن ذلك المزيج الغريب من الرفض الارستقراطى والشـعبى للقيم الرأسمالية ، ظهرت الواقعية الانتقادية. لقد تحول الاحتجاج الرومانسى على المجتمع الرأسمالى

شيئا فشيئا الى نقد لذلك المجتمع .. لكن دون أن يفقد طبيعة « الأنا » الساخطة . وليست الرومانسية والواقعية نقيضين متقابلين بحال من الأحوال، بل الأصوب أن يقال : ان الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل الواقعية الانتقادية . فالموقف لا يتغير تغيرا جوهريا ، انما الذى يتغير هو الأسلوب ، اذ يصبح أكثر برودا و « موضوعية » ، وينظر للأمور من مسافة أبعد .

ان أهم مؤلفات بيرون ، روايته التى لم تتم « دون جوان » ، تجمع بين الاحتجاج الرمانسى والنقد الاجتماعى الواقعى . انها لم تعد عمل شاعر يتحدث الى نفسه : فالى جانب البطل نرى غريمه ، ونرى البطل فى صراع مع الواقع الاجتماعى . لم تعد « الأنا » مطلقة بلا حدود ، ولم تعد المبالغة الرومانسية مرسلة . فالسخرية والتعالى يضعان قيودا عليها . ان دون جوان لا يزال هو البطل الرومانسى القديم ، بجرأته ، وتعطشه الى الحياة ، وخروجه على الأخلاق ، لكنه لم يعد يقاتل الله والشيطان . انه ، فى كل مغامراته ، نقد حى لعالم التصنع والنفاق والخسة المحيطة به ، انه تجسيد للتطلع الى العواطف الصادقة التى لم يداخلها المرض .

أما بلزاك وستاندال فكانا أقل من بيرون نفسه استعدادا لأى شكل من أشكال التهادن ؟ سواء مع العالم الرأسمالى فى فترة ما بعد الثورة ، أو مع الدولة التى يسيطر عليها الارستقراطيون ورجال المال والكنيسة . واذا وجدنا أن بلزاك يسلم فى رواياته الأخيرة بانتصار المجتمع الرأسمالى البرجوازى ، الا أن نفوره من ممثلى هذا المجتمع بقى على حاله دون تراجع أو نقصان . فنحن نرى فى كتاباته باستمرار رجالا يتقاعدون وينسحبون من العالم « الكبير » أو فنانين ينغمسون فى عملهم انغماسا زائدا ، وهم دائما ليسوا على وفاق مع الرأسمالية ، بل هم من أعدائها . ونحن نجد فى كثير من الحالات أن النقد الواقعى ينتهى الى الاحتجاج الرومانسى ، أى

الى ذلك الرفض الرومانسى لترفع الارستقراطية وللسعى الى النجاح من أى سبيل ، أى الاحتجاج على النبلاء وعلى البرجوازيين معا •

وكانت أشجع وأقوى الروايات التى مزقت اطار الرومانسية هى رواية « لوسيان لوفن » لستاندال • فهذه الرواية التى لم تتم ، تفوق فى نفاذ بصيرتها الاجتماعية وقسوة نقدها كل ما كتبه بلزاك • كانت الثورة البرجوازية قد تمت ولم يعد فى الوسع العودة الى أيام اليعقوبيين أو نابليون الشاب • والمستقبل ؟ ان عواطف لوسيان مع الجمهوريين وأنصار سان سيمون ، لكنه لا يرى أملا فى انتصارهم • وهو لا يطمئن الى الجمهورية الديمقراطية البرجوازية كبناء سياسى يقوم على الرأسمالية ، بل ان هذا البناء يثير حفيظته كما كان يثير حفيظة ذلك المحافظ الذكى الكسيس دى توكفيل • « فى نيويورك انقلبت عربة الدولة على الجانب الآخر من الطريق لا على جانبنا ، ان حق الاقتراع العام يتسلط كأنه حاكم مستبد ، بل وحاكم ملطخ اليدين بالدماء » • اننا نجد فى لوسيان لوفن نضجا قاطعا لا تخالطه الأوهام ، ونقدا متناقضا لا يقوم على أسس أخلاقية فحسب ، بل وعلى أسس جمالية أيضا • وتنقطع الرواية عند هروب لوسيان من « برودة قلب » باريس الى بحيرة جنيف فى أول الأمر ، حيث يزور الأماكن التى عرفناها عندما أشارت اليها رواية « هلواز الجديدة » ، ثم الى ايطاليا حيث يفتح « الحزن الرقيق » أبواب قلبه للفن •

وينبغى لنا أن نقف وقفة قصيرة عند العبارات الختامية للرواية :

« ان بولونيا وفلورنسا قد دفعتا به الى حالة من الحنان والحساسية لأبسط الظواهر ، حالة كان يمكن منذ ثلاث سنوات أن تدفع به الى أشد الانفعال •

« بل الواقع أنه عندما بلغ المكان الذى سينزل به فى كابل ، كان فى حاجة الى أن يلقى على نفسه محاضرة حتى يلزم ازاء الناس الذين يوشك أن يجتمع بهم الدرجة المناسبة من البرودة » •

انها رواية غير رومانسية .. فماذا نقول اذن عن هذه العودة الى الحساسية الرومانسية ؟ ونحن لا ندرى الى أين أراد ستاندال أن يمضى بلوسيان . لكن هذه الفقرة القصيرة التى اقتبسناها توحى بأن النظرة الرومانسية سوف تبقى دائما جنبا الى جنب مع النظرة البرجوازية باعتبارها « نقيضها الطبيعى » .

ومن دواعى الأسف أن مفهوم الواقعية فى الفن غامض ومطاط . فهى تعرض أحيانا على أنها موقف ، أى على أنها الاعتراف بالواقع الموضوعى ، على حين تعرض أحيانا أخرى على أنها أسلوب أو منهج . وكثيرا ما يتلاشى الحد الفاصل بين هذين التعريفين . فكلمة « واقعى » تستخدم أحيانا فى وصف هوميروس أو فدياس أو سوفوكليس أو بوليكليتوس أو شكسبير أو مايكل أنجلو أو ميلتون أو الجريكو ، ثم تقتصر فى أحيان أخرى على الأسلوب الذى يستخدمه نوع محدد من الكتاب أو الفنانين ، ابتداء من فيلدنج وسموليت حتى تولستوى وجوركى ، ومن جيريكو وكوربيه حتى مانيه وسيزان . واذا نحن اعتبرنا الاعتراف بوجود واقع موضوعى هو القسمة المميزة للواقعية فى الفن ، فيجب ألا نقصر ذلك الواقع على العالم الخارجى الموجود بشكل مستقل عن وعينا . فالشىء الموجود بشكل مستقل عن وعينا هو المادة . أما الواقع فيضم جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التى يمكن أن يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم . ان الفنان الذى يرسم منظرا طبيعيا ، يستفيد بقوانين الطبيعة التى كشفها علماء الفيزياء والكيمياء والبيولوجيا . لكن ما يصوره فى الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصه ، وانما هو المنظر الطبيعى كما يبدو من خلال احساساته ، من خلال تجربته الخاصة . وليس الفنان مجرد أداة مرتبطة بجهاز حسى يستطيع ادراك العالم الخارجى ، بل هو أيضا انسان ينتمى الى عصر معين ، وطبقة محددة ، وأمة بعينها ، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة ، ولهذه كلها دورها فى تحديد الأسلوب الذى يرى به ويعانى ويصور المنظر الطبيعى . انها جميعا

تشترك فى خلق واقع أكبر بكثير من مجرد الأشجار والصخور والسحب، مجموعة الأشياء التى يمكن أن توزن أو تحسب أو تقاس • ان هذا الواقع تحدده جزئيا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية • والواقع فى شموله هو مجموع العلاقات بين الذات والموضوع ، لا ماضيا فحسب بل مستقبلا أيضا، لا أحداثا فحسب بل وتجارب ذاتية وأحلاما ومخاوف وعواطف وخيالات كذلك • ان العمل الفنى يجمع بين الواقع والخيال• والجنيات عند شكسبير وجويا أكثر واقعية من الفلاحين والصناع الممسوخين الذين نراهم فى كثير من اللوحات من طراز الجانر : ان تفاهة الدورة العادية للحياة اليومية عندما يرتفع بها جوجول أو كافكا الى تلك الذرى الخيالية ، تكشف لنا من أمر الواقع أكثر مما يكشف لنا الكثير من وصف الطبيعيين • ان دون كيشوت وسانكو بانزا أكثر واقعية ، حتى اليوم ، من مئات الشخصيات المصقولة الركيكة التى تحفل بها روايات « مستمدة من الحياة » ••

واذا نحن فضلنا أن نأخذ بتعريف الواقعية على أنها موقف لا أسلوب باعتبارها تصويرا للواقع فى الفن ـ فسنجد أن الفن كله تقريبا (باستثناء الفن المجرد ، والتاشية وامثالها) فن واقعى •

لذا يبدو من الأفضل من الناحية العملية أن نقصر مفهوم الواقعية فى الفن على أسلوب محدد ، مراعين دائما ألا يتحول التعريف الى حكم على العمل الفنى أو تقييم له • ذلك أمر ينبغى ألا ننساه أبدا • ان الرواية الواقعية والمسرحية الواقعية تسايران تطورا اجتماعيا محددا ـ تسايران المجتمع الذى لم يعد « مغلقا » ومنظما على أساس هرمى ، بل أصبح مجتمعا برجوازيا « مفتوحا » • وكلما تطور العلم فانه يزداد احكاما واقترابا من الكمال • وليس كذلك الفن • فالمضامين تتضاعف والآفاق تتسع ، لكننا لا نستطيع أن نقول: ان ستاندال وتولستوى أقرب الى الكمال من هوميروس وجيريكو ، أو أن كونستابل أقرب الى الكمال من جيوتو والجريكو • بل وفى حدود انتاج فنان واحد ـ كابسن مثلا ـ لا يمكن أن

تقول : ان المسرحية الواقعية المحكمة « بيت الدمية » أقرب الى الكمال من مسرحية « بيرجنت » الخيالية • وكذلك فى الفترة التاريخية الواحدة ، لا يمكن أن تقول : ان روايات هذا العصر التى التزمت الواقعية التزاما صارما أقرب الى الكمال من الحكايات المسرحية التى كتبها بريخت • ان الواقعية « بمعناها الضيق » انما هى أحد أساليب التعبير الممكنة ، وليست الأسلوب الوحيد المتفرد •

وهناك وجهات نظر متباينة عديدة داخل اطار الواقعية الانتقادية نفسها (« انتقادية » من حيث الموقف ، « واقعية » من حيث الأسلوب) : فمن نظرة التعالى الارستقراطية التى كان فيلدنج ينظر بها الى البرجوازية النامية (وهو عنصر لا ينقص بايرون أو ستاندال أو بلزاك أيضا) ، الى الاستنكار الكامل لمجتمع ما بعد الثورة (ستاندال وفلوبير) ، الى الآمال والتخطيطات الاصلاحية لدى ديكنز وابسن وتولستوى • اننا نجد لدى هؤلاء جميعا موقفا انتقاديا ازاء المجتمع بحالته الراهنة ، لكن النظرة اليه تتفاوت بين الاحتقار والسخرية والاصلاح واليأس • وكذلك ليس من الضرورى أن ترتبط نظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير • فمثلا : الروايات الأولى لتوماس مان (الذى كان فى ذلك الحين محافظا عنيدا) ، وخاصة رواية آل بودنبروكس ، كتبت بأسلوب واقعى يقتدى بتولستوى وفونتين ، فى حين أن رواياته الأخيرة التى كتبها عندما بدأ يهتم بالأفكار الاجتماعية الجديدة ، وبدأ يتخلص من تركة شوبنهور ونيتشة (وخاصة ـ روايتيه الرائعتين «الدكتور فاوست» و « الخاطىء المقدس ») تمضيان الى آماد أبعد بكثير من الحدود التى توضع عادة للواقعية • وقد أشار توماس مان نفسه ـ عندما تحدث عن طريقة كتابة « الدكتور فاوست » ـ الى الصلة بينها وبين روايات جيمس جويس • لكن الموقف المميز لأكثرية « الواقعيين الانتقاديين » هو موقف الاحتجاج الفردى الرومانسى على المجتمع الرأسمالى •• فنحن نجد هذا العنصر واضحا فى

ستاندال وبلزاك ، بل وفى دكنز وفلوبير وتولستوى ودستوفسكى وابسن وستريندبرج وجرهارد هوتمان •

الواقعية الاشتراكية :

ان جوركى هو الذى صاغ عبارة « الواقعية الاشتراكية » فى مقابل « الواقعية الانتقادية » ، وأصبح هذا التقابل أمرا مسلما به الآن من جانب النقاد والباحثين الاشتراكيين •

غير أن عبارة « الواقعية الاشتراكية » كثيرا ما أسيء استخدامها ، كما أنها أطلقت خطأ على لوحات أكاديمية تاريخية ، أو على لوحات من نوع الجانر ، كما أطلقت على روايات ومسرحيات لا تهدف الا الى الدعاية واخفاء الأخطاء • ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى ، أرى من الأفضل استخدام عبارة « الفن الاشتراكى » فهى تشير بوضوح الى موقف لا الى أسلوب ، وهى تؤكد النظرة الاشتراكية ، لا المنهج الواقعى • ان « الواقعية الانتقادية » ، بل وبعبارة أوسع الأدب والفن البرجوازى فى مجموعه (أى كل أدب وفن برجوازى عظيم) ، تتضمن نقدا للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان • أما « الواقعية الاشتراكية » ، وبعبارة أوسع الأدب والفن الاشتراكى فى مجموعه ، فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب أو الفنان على أهداف الطبقات العاملة والعالم الاشتراكى الناهض• والفارق هنا فارق فى الموقف لا فى الأسلوب فحسب • غير أن هذه الحقيقة كثيرا ما تجاهلتها وسائل التدخل الادارى فى مجال الفن فى أيام ستالين• ولكن بعد انعقاد المؤتمر العشرين للحزب السوفيتى لم يعد الالتزام الصارم بنظرية ماركسية موحدة فى الفن أمرا الزاميا • واذا كانت التيارات المحافظة ما زالت قوية ، الا أن هناك الآن مجموعة من المفاهيم الفنية المتباينة تواجه احداها الأخرى داخل الاطار الأساسى للماركسية •

ولنأخذ هنا المثال : كتب المفكر السوفيتى [illegible] ليا فرادكين فى مجلة « الفن والأدب » ([illegible]

الخطأ الاعتقاد بأن « هناك صيغة جامدة قد اكتسبت مكانة الحقيقة المقطوع بها لمجرد أنها تكررت المرة بعد المرة خلال سنوات عبادة الفرد .. وكم كانت تهمة (الانحلال) القاسية توجه بلا تمييز وبلا مبرر مفهوم لمجموعة واسعة متباينة من مظاهر الفن الغربي في تلك السنوات . فكان الفن والأدب في الفترة التالية لعام ١٨٤٨ ، وخاصة في القرن العشرين ، يعتبر منحلا انحلالاً كاملا . وكذلك استبعدت جميع النظريات التي ظهرت في هذه الفترة .. ان مسألة الحركات الفنية في القرن العشرين ترتبط بمسألة أكبر من ذلك ، هي العلاقة المتبادلة بين الواقعية وغيرها من الحركات والمناهج الفنية . وفي هذا المجال أيضا كان الموقف يلخص في سنوات عبادة الفرد في الصيغة التي تبدو بالغة البساطة ، لكنها في الوقت نفسه شديدة الجمود ، وهي من الناحية العلمية خاطئة ومبتذلة : الفن الواقعي التقدمي يقف في جانب ، وجميع الاتجاهات الأخرى غير الواقعية والتي تعتبر رجعية في جوهرها تقف في الجانب الآخر . لكن ماذا تقول اذن في فنانين لا شك في مقدرتهم كمؤلفي المسرح من الكلاسيكيين أمثال موليير وراسين وغيرهما ، ومن الرومانسيين أمثال هولدرلين وولتر سكوت ، أو ما بعد الانطباعيين من أمثال فان جوخ وجوجان ؟ كانت هناك طريقة سهلة للخروج من المأزق : هي التسليم بقدرة هؤلاء الفنانين ، لكن مع التأكيد بأنها قدرة تميزوا بها « على الرغم » من ارتباطهم بتلك الحركات ، وتميزوا بها بقدر ما نجد في انتاجهم من عناصر واقعية . ولكن ... هل هذا حل صحيح للمسألة ؟

ألم تتضمن كل من الكلاسيكية والرومانسية والانطباعية صدقها الفني الخاص بها ، وذلك جنبا الى جنب مع حدودها الفنية والتاريخية الخاصة بها ؟

ألم تكن قدرة راسين وعظمته مستمدة في نفس الوقت من مكانة وعظمة المثل الأخلاقية والانسانية الكلاسيكية التي تجسدت في تراجيدياته؟

ألم تكن مكانة هولدرلين وعظمتـه مرتبطتين بسحر الأحلام الشـاعرية للرومانسية الثورية ؟ » .

وفى العدد التالى نشرت نفس المجلة ردا بقلم أحد كبار المسـئولين في الميدان الثقافى فى جمهورية المانيا الديمقراطية يقول فيه : ان فرادكين دار حول موضوعه « دورة واسعة » لكنه لم يتناول لب الموضوع .

« ان المقالة تعرض ، اذا شـئنا الترفق فى التعبير ، مجمـوعة من الأراء الذاتيـة للمؤلف .. وهو ينظر الى الوراء بدعوى ما يزعمـه من ضرورة اعادة النظر فى الأحكام السابقة . فنجده يترفق مثلا بتلك الزهرة الصغيرة البريئة المسماة الانحلال ... واذا لم نخطىء التقدير فقد عمل بعض الفنانين والمفكرين الروس الكبار من أمثال سـالتيكوف شـدرين واستاسوف وبليخانوف ، وليس آخرا مكسيم جوركى ــ لفضح ظاهرة الانحلال واداتها ... وهناك أسباب عديدة مكنت لظاهرة انحلال الفن البرجوازى التى بدأت فىفرنسا قرب نهاية القرن الماضى ــ منالتأثير تأثيراً قوياً ومدمرا على تطور الفنون فى المانيا . وينبغى أن تشكر مؤرخى الفن السوفيت اذا كانوا قد ساعدونا على الوصول الى تحليل علمى حقا لذلك الانحلال .. ولا يجوز لدارسى الفن أن يتخلوا عن حقهم فى الحكم على الأعمال الفنية فى ضوء مضمونها الأيديولوجى والسياسى وفى ضوء حظها من الجمال . كما لا يجوز للسياسة الثقافية الرسمية أن تحجم عن التأثير تأثيرا مباشرا ــ مبنيا على مثل هذه الاعتبارات والأحكام ــ فى الانتاج الفنى ودفع الفنانين الأفراد الى الوعى بالأخطاء ونواحى النقص فى أعمالهم ، بل والتدخل فى بعض الحالات الخاصة بالوسائل الادارية ، كما حدث فى الاتحاد السوفيتى مع رواية بوريس باسترناك ... » .

وقد اخترت هذا المثال لأنه يبين بوضوح مدى الخلاف بين المدرستين الرئيسيتين من مدارس الفكر داخل العالم الإشتراكى اليوم . فلاهرنبورج أحكام تختلف عن أحكام جيراسيموف . والمجلات الفنيـة التى يشرف

عليها الشيوعيون فى ايطاليا أو فرنسا أو بولندا تختلف اختلافا كبيرا عن المجلات الصادرة فى جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، وفى الاتحاد السوفيتى نجد نحاتا حديثا مثل نيزفستنى يخالف التشكيليين الأكاديميين .
وتزداد باستمرار قوة الاتجاه القائل بأن الأفكار الفنية لا يمكن أن تقرر بمرسوم ، وانما هى تتشكل وينبغى أن تتطور خلال عملية الانتاج ، بالنشاط الحر لمختلف الحركات والأساليب ، وعن طريق تنوع الحجج والمناقشات .
فالفن الجديد لا يخرج من النظريات بل من الأعمال الفنية ذاتها . ان أرسطو لم يسبق كتابات هوميروس وهزيود واسخيلوس وسفوكليس ، وانما استمد نظرياته فى الاستطيقا من كتاباتهم .

وكلما زادت ثروتنا من وسائل التعبير ، زادت قدرتنا على العثور على عنصر مشترك . واذا كان وضع « الواقعية الانتقادية » و « الواقعية الاشتراكية » كنقيضين متقابلين يتضمن تبسيطا زائدا للقضية ، الا أنه يتضمن أيضا حقيقة جوهرية . واذا أخذنا بتعريف الواقعية الاشتراكية على أنها منهج أو أسلوب فاننا سنتساءل على الفور : أسلوب من ؟ ومنهج من ؟ جوركى أم بريخت ؟ ماياكوفسكى أم ايلوار ؟ ماكارنكو أم أراجون ؟ شولوخوف أم أوكيزى ؟ ان مناهج هؤلاء الكتاب تختلف كل الاختلاف ، أما الشىء المشترك بينهم جميعا فهو الموقف الأساسى . ان هذا الموقف الاشتراكى الجديد هو نتيجة لتبنى الكاتب أو الفنان وجهة النظر التاريخية للطبقات الصاعدة وتقبله للمجتمع الاشتراكى ـ بكل التناقضات والخلافات التى تظهر فى مجرى تطوره ـ كقضية مبدئية .

ومهما تبلغ الرغبة فى التزام موقف موضوعى ، وفى تصوير المجتمع بكل مافيه من تداخل وتشابك ، وفى عرض الواقع « كما هو فى الواقع » ، فان ذلك لا يمكن أن يتحقق الا بصورة تقريبية . وحتى هذه الصورة التقريبية لا يمكن أن تكون موضع الاطمئنان الكامل ، وكان فرانز كافكا مدركا لذلك حين كتب يقول : « لا يمكن أن يحكم على حالة من الحالات

غير شخص مشترك فيها ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن أن يصدر فيها حكما • ولذا لا تتوفر فى العالم امكانية لأصدار حكم على الأشياء ، وانما هناك بصيص لهـذه الامكانية » • وكافكا على حق عند ما يرى أنه ليس هناك من يستطيع أن يحكم على شيء الا من وجهـة نظر محددة ، وان هذا الالتزام بوجهة نظر محددة ، سواء كان مقصودا أو غير مقصود يعنى التحيز ، ولذا لا يمكن أن يصدر حكما حقـا فى النزاع الا أحـد الأطراف فيه • لكن عندما يضيف كافكا انه لا يمكن لأحد أطراف النزاع أن يصدر حكما فيه ، فهو يتجاهل امكان وجود وجهة نظر ملتزمة ، وهى مع ذلك متفقة مع الواقع الاجتماعى فى الخطوط العامة • ففى وسع المرء أن يختار زاوية لا يرى فيها غير تفاصيل تافهـة تنزلق الى النسـيان ، أو زاوية يسـتطيع أن يشرف منها على قطاع كبير من الواقع فى أثنـاء تحوله وتطوره وخلقه لواقع جديد • ان « بصيص الامكانية » لاصدار حكم على الأشياء ـ الذى يتحدث عنه كافكا ، يمكن أن يكون البصيص الأخير للضوء الغارب أو البصيص الأول للفجر الطالع • وبذلك يحدد مصدر الضوء قيمة الحكم ، ومدى قربه من الحقيقة •

فمثلا : كان حكم سـتاندال ـ اليعقوبى ـ على الواقع الاجتمـاعى لعصره فى الأيام التالية للثورة ، أصـدق ألف مرة من حكم الرومانسيين المتطلعين الى الوراء ، لا لمجرد أنه كان أكثر منهم موهبة ، بل أيضا لأن الزاوية التى اختارها مكنتـه من أن ينفـذ ببصره الى مدى أبعد ويرى رؤية أوضح • ولا شـك فى أن سـتاندال نفسـه ـ وهو أكبر الكتـاب التقدميين فى عصره ـ لم يكن قادرا على تصوير كل حركة الواقع تصويرا موضوعيا ، وانه لجأ المرة بعد المرة ـ بوعى تام ـ الى الذاتية • فأقصى مايمكن أن نطمع فيه ، أن تكون الزاوية التى يختارها الكاتب متفقـة جزئيـا مع تطور الواقع الاجتماعى •

وفى عصرنا هذا ، نجد امكانية للوصول الى موضوعية واسعة المدى ،

وذلك عن طريق الوقوف الى جانب الطبقات العاملة وحـركات التحـرر الوطنى .. أى بتبنى وجهة النظر الاشتراكية غير المتزمتة، ولا شك فى أن هذه مجرد امكانية : فلا يكفى لتصوير الواقع فى تطوره أن يكون المرء مقتنعا بانتصار الاشتراكية أو عارفا بالمبادىء العـامة للمجتمع • بل لا بد من تصوير أشكال الانتقال ـ والتحول ـ بكل ما فيها من صدق وتناقض• لا بد من قدرة عظيمة على الرؤية لألقاء «بصيص» الضوء اللازم للوصول الى حكم صحيح • فالموضـوعية كلها تتعرض للخطر اذا ما أدت رغبـة الكاتب فى أن يتفق (الغد) وما يليه اتفاقا تاما مع مخطط سبق رسـمه فى ذهنه ، الى منعه من رؤية الواقع القـائم اليوم بوضوح ، أى اذا كان هناك حائط من العقائد الجامدة يعمى عينيه بدلا من أن يوسع لهما مجال الرؤية •

ان الواقعية الاشتراكية ـ أو بالأحرى الفن الاشـتراكى ـ تتطلع الى المستقبل • فهى لا تكتفى بالنظر الى ما يسبق لحظة محددة من لحظات التاريخ ، بل تمد بصرها أيضا الى ما سيعقبها • ان الحقائق لا تتغير ، لكن الواقع فى لحظة من اللحظات يتغير تبعا لوجهة النظر التى تنظر بها اليه• ان ماكان مستقبلا فى وقت من الأوقات يندمج فى الذهن مع أحداث الماضى، فيحدث بذلك أثره فى الذاكرة ، بل ويوضح ـ ويكمل ـ صورة الواقع التى كانت مختفية جزئيا فى ذلك الحين• وعنصر التنبؤ واستشراف المستقبل، هذا العنصر الذى كثيرا ما تعرض للتنديد به باسم الواقعية ، قد اكتسب قوة جديدة ومكانة جديدة فى الفن الاشتراكى • وكان يوهانز بتشر على حق عندما قال : « ينبغى ألا نبالغ فى تعقيد الأمور عنـدما نتحـدث عن الواقعية الاشتراكية ونعمل جاهدين للوصول الى تعريف لهـا • فمفهوم الواقعية الاشتراكية موجود فى كثير من الكتابات التى ظهرت قبل مولدها كنظرية محددة • فنحن نجد نظرة واقعية اشتراكية فى أبيات شيللر :

انهض بجسارة بجناحين

وحلق فوق عصرك

ودع المستقبل يشرق

ولو بضوء خافت .. فى مرآتك

وكذلك فى أبيات بريخت :

الأحلام و « اذا » الذهبية .

تستحلف البحر الموعود

بحر القمح الناضج

أيها الزارع : قل عن الحصاد

الذى سوف تجمعه غدا

انه ملكك منذ اليوم

وقد يكون فى هذين المثلين وحدهما الكفاية لتحديد طبيعة الواقعية الاشتراكية .

غير أن بتشر يبالغ فى تبسيط القضية . فاذا كان أسلوب بريخت الملموس يكشف عن رؤية واقعية للفن الاشتراكى ، فذلك لا يصدق على رؤية شيللر الخيالية العامة . لقد حفل عصر الرومانسية باليوتوبيات الاجتماعية والتوقعات المستقبلية ، لكن كل ما يقع فيما بين «اليوم» و « بعد الغد » كان يرقد فى الضباب . والفن الاشتراكى لا يمكن أن يرضى بالرؤية المهزوزة ، بل ان مهمته هى تصوير ميلاد « الغد » من اليوم بكل ما يصحب ذلك من مشكلات وقضايا . ولا شك فى أن الانتقال الى الاشتراكية عملية أعقد مما يتصور كثير من هواة التبسيط ، عملية زاخرة بالأفعال وردود الأفعال ، حافلة بالمواقف غير المتوقعة .

ان الفنان أو الكاتب الاشتراكى يتبنى وجهة النظر التاريخية للطبقات العاملة . لكن ليس معنى ذلك أنه ملزم بالدفاع فى اتاجه عن أى عمل أو قرار يتخذه أى حزب أو شخصية تمثل هذه الطبقات العاملة . انه

يرى فى الطبقة العاملة القوة الحاسمة ـ لكنها ليست القوة الوحيدة ـ اللازمة لدحر الرأسمالية ، ولقيام مجتمع بلا طبقات ، ولتطور قوى الانتاج المادية والروحية تطورا غير محدود من أجل تحرير شخصية الانسان • أى بعبارة أخرى انه يندمج بشخصه فى المجتمع الاشتراكى النامى اندماجا كاملا ، فى حين أن الفنانين والكتاب البرجوازيين ـ الكبار منهم ـ لم يكن لهم مفر من الانفصال عن عالم البرجوازية المنتصرة • ان الفنان الاشتراكى يؤمن بأن قدرة الانسان على التطور غير محدودة ، لكنه لا يتصور أنه سيقوم فى آخر الأمر « فردوس على الأرض » • بل انه لا يريد للتناقض الجدلى المثمر أن ينتهى أبدا

« أيها العصر الذهبى ! انك لن تأتى أبدا

ومع ذلك فأنت تطير على وجه الأرض ونحن فى أعقابك !

الا فلينضب البحر وليعد الى النبع الذى صدر منه

فهناك فى أعماق الأحلام عن صباح العالم يمكن أن ينعكس وجه المستقبل •

ويمكن للأسطورة أن تصبح هدفا لنوع بلغ مرحلة النضوج » •

(من قصيدة لأرنست فيشر)

ان هذا التقبل للمجتمع الجديد من ناحية المبدأ ، لا يمكن أن يخلو من عنصر النقد • وما قاله ماركس من قبل عن الحركات العمالية ، يصدق أيضا على الفترات التى تبنى فيها المجتمعات الاشتراكية • « انها لا تكف أبدا عن نقد نفسها • وكثيرا ما تتوقف خطاها على طريق التقدم ، وتعود فى الطريق الذى قطعته حتى تبدأ من جديد •• » ولذا فان الواقعية الاشتراكية الحقة هى أيضا واقعية انتقادية ، يزيد فى غناها تقبل الفنان للمجتمع من ناحية المبدأ ونظرته الاجتماعية الايجابية • ان شخصية الفنان لا تعود مشغولة بالاحتجاج الرومانسى على العالم المحيط به ، لكن

التوازن بين « الأنا » والجماعة لا يمكن أن يصل الى حالة سكون ، بل لا بد من اعادة هذا التوازن المرة بعد المرة من خلال التناقض والصراع .

ان الفن الاشتراكي ـ وموقفه في ذلك يختلف عن الفن فى العالم الرأسمالى ـ يتطلب التجديد المستمر فى وسائل التعبير . كتب برتولد بريخت معلقا على الاتجاهات الشكلية يقول :

« من السخف المطلق أن يزعم أحد أنه ليس هناك أهمية للشكل أو لتطور الشكل فى مجال الفن. فبغير ادخال تجديدات شكلية ، لا يمكن للأدب أن يقدم موضوعات جديدة أو وجهات نظر جديدة الى الفئات الجديدة من الجمهور . اننا نبنى بيوتنا بشكل يختلف عن البناء فى عصر اليزابيث ، ونحن نبنى مسرحنا بشكل مختلف . ولو أننا أردنا أن نواصل منهج شكسبير فى البناء لرددنا أسباب الحرب العالمية الأولى مثلا الى رغبة فرد (هو القيصر ولهلم) فى تأكيد ذاته ، ولرددنا هذه الرغبة نفسها الى كون أحد ذراعيه أقصر من الذراع الآخر . بيد أن ذلك يكون سخفا. وانها لتكون نزعة شكلية حقا أن نرفض الأخذ بوجهة نظر جديدة فىعالم متغير ، لا لشىء الا للاحتفاظ بطريقة معينة فى البناء. وعلى ذلك فانه يكون اتجاها شكليا أن نفرض على الموضوعات الجديدة أشكالا قديمة ، نزعم أنها جديدة .. ومن الواضح أنه لا بد من مقاومة التجديدات الزائفة فى وقت تحتاج فيه الانسانية قبل كل شىء الى أن تمسح عن عينيها التراب الذى يعميها . ومن الواضح أيضا اننا لا يمكن أن نعود الى موضوعات الماضى بل ينبغى أن نتقدم نحو تجديدات حقيقية . وأى تجديدات عظيمة تجرى حولنا الآن !... فكيف يستطيع الفنانون تصويرها جميعا بالوسائل القديمة فى الفن ؟ » .

اننا نحتاج الى وسائل جديدة للتعبير من أجل تصوير الحقائق الجديدة . ومن التزمت أن نقرر أن الفن الاشتراكى ينبغى أن يلتزم بكافة أشكال الفن البرجوازى ، وفى مقدمتها الأشكال الخاصة بعصر النهضة

وبالواقعية الروسية فى القرن التاسع عشر • لقد أنجب عصر النهضة فنانين ممتازين ، ولكن لماذا لا يتعلم الفن الاشتراكى أيضا من فن النحت فى مصر القديمة ، أو لدى شعوب الأزتك ، أو من رسوم شرقى آسيا ، ومن الفن القوطى ، ومن الأيقونات الدينية ، ومن مانيه وسيزان ومور وبيكاسو ؟ ان واقعية تولستوى ودستويفسكى رائعة ، ولكن لماذا لا يتعلم الكاتب الاشتراكى أيضا من هوميروس والأنجيل ، ومن شكسبير وسترندبرج ، ومن ستاندال وبروست ، ومن برخت وأوكيزى ، ومن رانبو ويتس ليست المسألة هنا مسألة تقليد أسلوب من الأساليب ، وانما هى مسألة ادماج مختلف عناصر الشكل والتعبير فى كيان الفن ، حتى يمكن أن يتلاءم مع الواقع الذى تتعدد جوانبه الى غير نهاية • ان كل تشبث متزمت بمنهج فنى محدد ، أيا كان هذا المنهج ، يتناقض مع مهمة خلق تركيب جديد يستفيد بنتائج آلاف السنين من التطور الانسانى ، وعرض المحتوى الجديد فى أشكال جديدة •

لقد بدأت فى العالم الاشتراكى مناقشة حول هذه القضايا لا يمكن لقوة الآن أن توقفها • وانى لعلى ثقة من أن الفن الذى تحرر نتيجة لاصطدام الآراء ، هذا الفن ذا المضمون الاشتراكى ، سوف يزداد غنى وجرأة وشمولا فى موضوعاته وأشكاله ، وفى الآفاق التى يمتد اليها ، وفى تعدد الحركات في داخله، بحيث يفوق أى فن من فنون الماضى• ولا يقلل من ثقتنا هذه ما يقف فى سبيل التطور من عناد وأخطاء ونواحى نقص وتحفظات • ولبرتولد بريخت أبيات جميلة تعبر عما نريد ، تقول :

اذا كنت لا تزال على قيد الحياة فلا تقل أبدا أبدا
ان ما هو أكيد ليس أكيدا
فلن تبقى الأشياء على ما هى عليه •••
و •• ما كان مستحيلا يصبح واقعا قبل أن تغرب شمس اليوم •

الفصل الرابع

المضمون والشكل

ان العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد من القضايا الحيوية فى الفن ، بل انها من القضايا الحيوية فى غير الفن أيضا . ومنذ أيام أرسطو، عندما طرح القضية لأول مرة وأجاب عليهـا اجابة خاطئـة بقدر ما هى باهرة ، منذ ذلك الحين عبر كثير من الفلاسفة ، والفنانون الفلاسفة ، عن رأيهم القـائل بأن الشـكل هو الجـانب الجوهرى فى الفن ، هو الجانب الأعلى ، الجـانب الروحى ، وأن المضـمون هو الجانب الثانوى ، الناقص الذى لم يتوفر له من النقاء ما يجعله واقعا كاملا . ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع ، وأن هناك حافزا يدفع كافة أشكال المادة للذوبان فى الشكل الى أقصى مدى ، أى يدفعها للتحول الى شكل ، وبذلك تحقق كمال الشكل ، ومن ثم تحقق الكمال فى ذاته . وأن كل ما فى هذا العالم هو مزيج من الشكل والمادة ، وكلما تغلب الشكل — وقل الانغماس فى المادة — زادت درجة الكمال التى يبلغها . وبذا تكون الرياضيات أكثر العلوم كمالا ، كما تكون الموسيقى أكثر الفنون كمالا ، لأن الشكل فيهما أصبح هو المضمون ذاته . فهم يرون الشكل كما كان أفلاطون يراه، « فكرة » ، شيئاً أولياً تسـعى المادة الى التغلغل فيه ، وهو كيـان روحى يسيطر على المادة . وقد عبر أحد صناع الآنية الخزفية البدائية عن تجربته بقوله : « انى أصنع الشكل فى البداية ، ثم أصب فيه كتلة الخزف الخالية من التشكيل » .

وقد أفاض فى شرح هذا الرأى أنصـار الفلسـفة المدرسـية (*)

(*) هى الفلسفة المسيحية باوربا ابان العصور الوسطى . كانت من أهم القضايا التى ناقشتها « طبيعة المعانى الكلية » . قال بعض أتباعها انها صور عقلية قائمة بذاتها مستقلة عن عالم الاشياء الجزئية . وقال اخرون انها منبثة فى الاشياء [illegible] القرن الثالث عشر عرفت أوربا فلسفة أرسطو [illegible] وقامت الاسكولائية بالتأليف بين الاتجاه الارسطى العقلى وبين الفكر المسيحى الدينى [illegible]

(الاسكلائية) وأتبـاع توما الأكويني ، اذ نادوا بفـكرة النظام الميتافيزيقي للعالم. فتوما الاكويني (*) يرى أن كل كائن يتحرك من أجل الوصول الى هدف نهائي ميتافيزيقي ، وأن النظام ـ أى التعدد المرتب داخل كيان موحـد ـ يفترض أن ثمـة غاية ، وأن فكرة النظام فكرة غائية . فكافة الكائنات تسعى لبلوغ هدفها النهائي ، ولكافة المخلوقات نظامها ، لأن الله قد خلقها . وكافة الكائنـات فيما خلا الله ناقصـة . وتحتدم لدى جميع الكائنات الرغبة في بلوغ الكمال . وهذا الكمال متاح لكل ما هو موجود في العالم كامكانية أصيلة . ومن طبيعة الامكانية أن تسعى الى التحول الى فعل أو حقيقة . ولذا لا بد للناقص أن يسعى لبلوغ الكمال . وسعى أى كيان مادى هو الشكل : وهذا هو مبدأ السعى أو الحركة . فكل سـعى انما يتحقق من خلال الشكل ، وكل سعى انما يهدف الى الوصول بصاحبه الى الكمال . وكل مخلوق يبلغ ، داخل اطار النظام المقرر للأشياء ، حده الأقصى من الكمال بالسعى المناسب لطبيعتـه ، أى بالسعى الملائم لشـكله الطبيعى . وبهذا يتطابق السبب الشكلي مع السبب الغائى . فالشكل يسعى الى هدف ، الى غاية ، وهو المصدر الأصلي للكمال . وبذلك يصبح الشكل مطابقا لجوهر الأشياء في حين تنزل المادة الى منزلة ثانوية ضئيلة القيمة .

ويستمد الكثيرون من أصحـاب النظريات فى الفن فى العصـور الأخيرة للعالم البرجوازى ، حججهم وثقتهم من مبـادىء كهذه ، وهى المبادىء التى ما زالت تؤثر فى فنـون عصرنا وعلومه وفلسـفته بوسـائل متعددة . واذا كان الشكل هو المسيطر على الطبيعة كلها فلا بد أن يكون هو العنصر الحاسم فى الفن ، وأن يكون المضمون عنصرا أدنى منه وأقل قيمة . ولذا نجـد لزاما علينـا قبل أن نمضى فى دراسـة قضية الشـكل والمضمون فى الفن ، أن نلقى نظرة على الطبيعة ذاتها ، وأن نسأل أنفسنا

(*) توما الاكويني (١٢٢٥ ـ ١٢٧٤) فيلسوف ولاهوتى ايطالى . من اشهر ممثلى الفكر الكاثوليكى . كتب تفسيرا لمعظم مؤلفات ارسطو .

عما نعنيه بدقة عندما نتحدث عن « الشكل » الذى تتخذه الكائنات الطبيعية، وعن مدى صدق القول بأن المادة بجميع أنواعها تسعى نحو شكلها النهائى •

البللورات :

من المعتقد أن البللورات هى أكثر الأشكال كمالا فى الطبيعة غير العضوية بأسرها • واذا نظرنا الى تلك التكوينات ذات التركيب الرائع والضياء المشع ، وتأملنا انتظامها المذهل وجمالها الأخاذ ، يمكن أن نتصور فعلا أن المادة غير العضوية تحولت فيها الى كيان روحى ، وذلك باكتسابها كمالا لا شائبة فيه • وقد يتجه المشاهد الساذج ذو العقلية غير العلمية الى اعتبارها أعمالا فنية أنتجتها الطبيعة الخلاقة أو صنعتها قوة خالقة مقدسة • أى أنه يمكن أن يرى فيها جانبا مقصودا ومتعمدا • ويزداد هذا الميل اذا لم يلتفت عاشق الجمال الى التركيب البللورى لكافة المواد الجامدة — وتركيبها ذاك لا يثير الانتباه فى كثير من الأحيان — واكتفى بتركيز اهتمامه على نخبة ضئيلة مختارة من البللورات « النفيسة » • فهكذا يؤكد بعض أنصار الفلسفة المدرسية الحديثة أن البللورات هى « تجسيد للرياضيات » وأن التركيب الداخلى للذرة ليس بذى أهمية للبلورة ، وأن السيمترية (التماثل) لا ترجع الى خواص الذرات التى تشكل البللورة منها بل الى شبكة بللورية ميتافيزيقية غير مادية، وأن هذه الشبكة البللورية « تتجاوز المادة » ، وأنها تمثل « مبدأ النظام الذى يحدد الأشكال » ، وأن الشكل يوجد فى كل بللورة « كفكرة » ، « كرغبة فى بلوغ الكمال » • ويقولون : ان البللورة «تستغرق» المادة ، وان البللورة الكاملة هى البللورة « المثالية » بكل النقاء الممكن أن يتوفر فى الواقع ، وأن تركيبها الداخلى متجانس تماما ، وأنها « من الخارج شكل نقى ، ومن الداخل وحدة بين أشكال متمايزة » ، وأنها تحوى الذرات « كاحتمال » فحسب ولا تحويها كواقع • فهل تنطبق هذه النظرة الميتافيزيقية على الحقيقة ؟ هل حقا تخضع

الطبيعة غير العضوية لمبدأ أوتوقراطى يحدد الأشكال ؟ وهل حقا يصنع الشكل البللورة ؟ أم أن الشكل البللورى تحدده ذرات المادة ذات الخواص المحددة ؟

وانا لنتجاوز نطاق هذا الكتاب لو حاولنا أن نورد المكتشفات الحديثة التى وصل اليها علم البللورات بشىء من التفصيل • ولا بد لنا من الاكتفاء بعدد قليل من الحقائق ذات الدلالة • فأولا : لا يمكن القول بأن تركيب الذرات التى تتألف منها البللورة عديم الأهمية فى تركيب البلورة ، فهو فى الواقع الذى يحدد شكلها، وقد أصبح فى وسع علماء البللورات اليوم أن يتنبأوا بالتركيب البللورى لأى مزيج كيماوى محدد ، على أساس خواص الذرات التى يتركب منها • ولنأخذ مثال الماس ، هذا النظير المشع للكربون ، وهو أغرب العناصر جميعا وأبرعها • سنجد أن تركيب الماسة، الذى تحيط فيه بكل ذرة من الكربون أربع ذرات أخرى بحيث تكون شكلا ذا سطوح أربعة ، يتفق تماما مع تركيب الكربون الذى يتألف من أربع ألكترونات متكافئة • وقد أثبتت التجارب العلمية التى أجريت فى حالات أخرى أيضا أن التجمع الجزيئى للذرات يطابق تجمعها فى البللورات • ويمكن أن نعتبر البللورة جزيئا من ناحية المبدأ ، أو بالعكس يمكن أن نعتبر الجزىء بللورة • وفوق هذا ، فلا يمكن أن يقال : ان هناك شبكة فى الفراغ ، محددة من قبل ، هى التى تقرر لكل ذرة مكانها فى البللورة ، حتى تحولها الى « امكانية » خالصة ، أى الى لا واقع • فعلى العكس من ذلك تصطف الذرات فى البللورة بترتيب محكم تحدده خواص الذرات ولا شىء سواها • وما يطلق عليه « شبكة فى الفراغ » انما هو تعبير عن علاقة محددة فى الفراغ بين ذرات محددة • وكل تغير فى المادة ينعكس على الفور فى تغير فى تكوين الشبكة فى الفراغ •

ولا شك فى أن هذه الشبكة ، أو بعبارة أدق هذا التشكيل المنظم للذرات المترابطة ، لا يبقى فى حالة سكون • وهو لا يمثل « مبدأ

للترتيب ، ميتافيزيقيا جامدا • فالذرات التى توجد فى البلورة لا تقف ساكنة ، بل تظل دائما فى حالة حركة وذبذبة • ولكل حالة من حالات الحركة درجة تناسبها من درجات الحرارة • فكلما ارتفعت درجة الحرارة ازدادت الحركة وزاد متوسط المسافة بين الذرات فى التركيب الشبكى للبلورة • واذا تمدد التركيب الشبكى للبلورة فمعنى ذلك أن النظام البلورى بأسره يتمدد ، ويظهر ذلك فى الاتجاهات المختلفة بدرجات مختلفة تتوقف على تركيب البلورة ، مما يترتب عليه أن تغير البلورة شكلها • وفى لحظة معينة ، عند نقطة الذوبان أو عند نقطة التحول ، ينقلب الكم الى كيف ، ويتغير التركيب البلورى أو ينهار من أساسه •

فأى مبدأ للنظام الميتافيزيقى المقرر سلفا ذلك الذى يتغير مع تغير خواص المادة ، ومع تغير درجة الحرارة الخ •• والذى لا يستطيع أن يحدد الظروف بل تتحكم فيه الظروف المادية ؟

ان المادة تتحول ، فى ظروف خاصة ، من حالة غير مرتبة الى حالة مرتبة ، والعكس صحيح أيضا • بل وهناك أوضاع ، ليست روحية بأى حال وانما هى مادية تماما ، تغير فيها الذرات حالتها وترتيبها • وتحدث هذه التغييرات ، التى تمهد لها عملية تدريجية ، بصورة مفاجئة : فتتحول جزيئات المادة فجأة من حالة الفوضى الى حالة النظام • ولنتابع مثلا تبلور السوائل ، فسنجد أن ثمة حالة غير محددة بين السائلة والبلورية تمر بها جميع السوائل ، بشرط ألا تكون أصغر جزيئات المادة فيها قد أصبحت محايدة نتيجة للمعالجة الكهربائية • وفى كحول الميثيل وبعض مشتقات البنزين الأخرى ، نجد أن المجموعات المنظمة تتشكل بلا توقف وتتحطم أيضا بلا توقف : فهى عملية بلورة لا تنتج بللورات دائمة • وكذلك فى حالة الماء ، نجد أن انخفاض كثافته يؤدى الى افتراض أن هناك قوى تقاوم وصول الانكماش الجزيئى الى حده الأقصى (وهو الصفة المميزة للسوائل) • وأثبتت تجارب المشاهدة بالأشعة السينية أن ثمة اتجاها فى

الماء لايجاد تكوينات رباعية السطوح للجزيئات ، شبيهة بتكوينات ذرات السيليكا فى الكوارتز . ولكن عندما يتحول الماء الى جليد ، أى الى بللورات دائمة ، نجد أن ذراته تنتظم وفقا لشكل تكوينى مختلف تماما.

ومن هنا فان البللورة ليست شيئا « نهائيا » ، « تم صنعه » ، وليست تجسيدا « لفكرة » جامدة للشكل ، وانما هى نتيجة عابرة للتغيرات المستمرة فى الظروف المادية . ويمكن أن نشهد بوضوح فى ثانى أوكسيد الكربون عمليات التحول من المادة غير المتبلورة الى المادة المتبلورة ، والعكس أيضا . فهذا الغاز يتبلور فى درجة حرارة منخفضة . غير أن الجزيئات التى تشكل الشبكة البللورية تبقى فى حالة حركة دائرية حتى وهى فى درجة حرارة منخفضة ، أى يمكن أن يقال : انها تبقى مهيأة للتخلى عن حالة النظام التى تجد نفسها فيها . وفى حالة وجود مزيج مؤلف من الكربون وأربع ذرات من الأيدروجين ، تتخذ ذرات الأيدروجين أوضاعا معينة فى درجات الحرارة التى تقل عن ١٨° مئوية (٦٤ر٤° فهرنهايت) ولكنها تستمر فى الذبذبة بلا توقف . فاذا تجاوزت درجة الحرارة ٢٢ر٨° مئوية (٧٣° فهرنهايت) أسرعت ذرات الأيدروجين فى حركتها الدائرية ، مؤدية بذلك الى اضطراب متزايد فى نظام الشبكة البللورية ، ينتهى آخر الأمر بانهياره .

فما هى اذن خاصية الذرات التى تتيح لها اتخاذ أوضاع منظمة فى بعض الظروف ؟ ان لكل ذرة فى البلورة مجالا للحركة ، لها ما يمكن أن يسمى مجالها الحيوى . وهذا المجال ليس ثابتا فى كل الظروف أى أنه ليس مبدأ ميتافيزيقيا للنظام ، بل هو يتغير بتغير الظروف ، ويخضع لقانون الديالكتيك القائل بالتفاعل المتبادل . ويكون للشحنة الكهربائية للذرة أثرها الكبير ، كما أن مجال الحركة يزداد بنسبة ازدياد ما يسمى معامل التنسيق co-ordination co-efficient . فهذا المعامل يعبر عن عدد الذرات المجاورة أو الأيونات المجاورة والتى تقع على مسافة

متساوية من الذرة • ويمكن أن يتراوح هذا العدد بين ١ و ١٢ ، اذ لا نعرف حالة تحيط فيها بالذرة أكثر من ١٢ ذرة مجاورة ، وبذا فان معامل ١٢ يعبر عن أعلى « كثافة ذرية » وهى الكثافة التى نجدها فى العناصر المعدنية • وكلما ارتفع المعامل اتسع مجال الحركة للذرة ، أى بعبارة أخرى : كلما زاد عدد الذرات المجاورة زادت الطاقة اللازمة لأبعاد تلك الذرات • ولمعامل التنسيق أثر حاسم على التركيب البللورى• وبذا نجد أن البللورة لا تتكون من شبكة بللورية غير متجسدة ، وهى فى الوقت نفسه خالقة الشكل ، انما تتكون نتيجة لخواص ذراتها وتفاعلاتها • فالذرات والأيونات بما تتطلبه من مساحات فى الفراغ تشكل الشبكة البللورية • ان المادة تنشىء الشبكة البللورية ، وبالتالى فهى تنشىء البللورة ذاتها •

ولكن ماذا نقول عن التماثل (السيمترية) فى البللورات ، وهل هناك تفسير له غير تلك « الارادة الغامضة التى تنزع لتحقيق الشكل » ، وذلك المبدأ الميتافيزيقى الذى ينزع للنظام ؟ من سوء حظ دعاة الميتافيزيقا أن التماثل أيضا ليس من نتاج شبكة بللورية ، بل هو يتوقف على خواص المادة المعنية • ولسنا فى حاجة الى الحديث عن كافة أشكال التماثل التى يمكن مشاهدتها فى عالم البللورات ، ويكفى أن نشير الى أن كل مادة تتبلور فى اطار مجموعة متماثلة خاصة ، وهناك ٣٢ نوعا منها على سبيل الحصر ، مما يوحى بأن شكل التماثل الخاص الذى تتخذه البللورة يرتبط أوثق الارتباط بتركيبها الذرى • ويمكن أن يقال : انه حتى مع وجود هذا الارتباط ، فان مجرد وجود تلك الأشكال الثابتة من التماثل فى عالم البللورات يؤيد الرأى القائل بأننا نواجه هنا « تجسيدا للرياضيات » ، نواجه قانونا غير مادى للشكل • غير أنه من الحقائق المقررة أن ثمة نسبا عددية ثابتة تحكم عالم البللورات ، وأن الذرات من نفس النوع توجد دائما على نفس الأبعاد ، وأن أشكال التماثل يمكن أن يعبر عنها بصيغ

عددية بسيطة . واذا وجد بعض الأشخاص فى ذلك شيئا غامضا ، أو وجدوا فيه مبررا للايمان بغائية الأشياء ، وسيرها نحو هدف ، أو رأوا فيه ميولا فنية للطبيعة أو لما فوق الطبيعة ، فما عليهم الا أن يحاولوا تصور عالم لا تقوم فيه قوانين ثابتة أو نظم محددة للتفاعل ، وسوف يجدون أن مثل هذا العالم لا يمكن أن يكون له وجود الا فى مخيلاتهم . فكل وجود انما هو بطبيعته وجود محدد ، أى أنه منظومة من التفاعلات المحددة . والسبب الوحيد لوجود ترتيب بعينه للذرات هو أن كل ذرة تتطلب قدرا معينا من الفراغ ، أى أن لها مجالا معينا للحركة ، وهو يتوقف على مقدار ما تملك من طاقة .

ان وجود ترتيب معين للذرات يعنى أنها تشكل مجموعات على أبعاد محددة ، وفى ظل توازن محدد من الجذب والطرد ، وأن هذه الأبعاد لها الطبيعة الرياضية للكميات المتجهة vectors ويمكن بالتالى التعبير عنها بأعداد طبيعية . ان الطبيعة لا تخضع للقوانين الرياضية للكميات المتجهة ، بل بالعكس فالكميات المتجهة هى تعبير عن علاقات طبيعية . وما نسميه تماثلا هو بالتحديد سلسلة من المسافات المنتظمة ، أى من العلاقات المحددة بين ذرات محددة . وهذه الأشكال المتماثلة (السيمترية) تطبق على البللورات ، لا لأن ذلك ما تفرضه الرياضيات ، بل لأن من الخواص الطبيعية للذرات أن تشكل مجموعات على أبعاد معينة فى ظروف معينة . وقبل أن تتمكن الرياضيات من حساب كافة أشكال التماثل الممكنة ، كانت الطبيعة التى أنتجت تلك الأشكال المتماثلة من خواص الذرات موجودة . فالطبيعة هى التى تحتل المكانة الأولى وليست الرياضيات .

الزخارف :

ان الزخارف فى الفن أشبه بالبللورات فى الطبيعة . فهى شكل فنى لا تستخدم فيه غير الكميات المتجهة والمسافات المحددة . وكان

المصريون أول من طور الفن الزخـرفى ، وكانوا فى الوقت نفســه على درجة عالية من الأصالة والقدرة الابداعيــة فى مجال الرياضيات • وبلغ فنهم الزخرفى المبكر حدا من الكمال جعل لكل أشكال الزخرفة التالية جذورا يمكن الرجوع بها الى مصر القديمة • ويؤكد سير فلندرز بيترى عالم المصريات البريطانى أنه من الصعب ، ان لم يكن من المستحيل ، أن نجد نمطا زخرفيا نشأ بصورة مستقلة ، ولا يمكن ارجاعه فى آخر الأمر الى الأشكال المصرية الأساسية •

ومن الجلى أن مثل هذا الفن الزخرفى انما هو نوع من الرياضيات التشكيلية • وقد ظهر قبل أن يعرف الانســان العــدد ، تماما كما عرف الانسان الحساب قبل أن يعرف الكتابة ، ويمكن أن نقول : انه كان تجسيدا للحساب فى الفن• وقد اهتمت الرياضيات الحديثة ، رياضيات المجموعات، بالفن الزخرفى كما اهتمت بالبللورات ، وأحصت جميع أشكال التماثل التى يمكن لكل منها أن يتخذها ، ووجدتها متكافئة العدد • وليس فى ذلك ما يثير الدهشة ، لكن ما يثير الدهشة حقا أن الانسان ، دون أن يعرف قوانين عالم البللورات ، كشف كافة أشكال التماثل الموجودة فى الطبيعة واستخدمها فى الفن الزخرفى • واذا نحن التقطنا صــوراً فوتوغرافيــة للشبكات البللورية وأضفنا بعضها الى بعض على مسطح مستو لحصلنا على أنماط زخرفية رائعة الجمال كتلك التى نعرفها فى الفن المصرى • وينشأ الانتظام الذى تتصف به البللورات والزخارف نتيجة للمسافات المتجهة• والمسافات المتجهة فى الطبيعة هى تعبير عن العلاقات الطبيعية بين الذرات، فما الذى دفع الكائنات البشرية الى استخدام المسافات المتجهة فى الفــن الزخرفى ؟ لا شك أن هذا الدافع جاء نتيجة لمسح الأراضى ، ذلك العمل الذى يعد الأب الشرعى للهندسة ، كما لا بد أنه تأثر بالمتعة التى يحدثها الترتيب والنظام فى الكائنات البشرية •

غير أن ثمة أسبابا أعمق تفسر هذه المتعة ، وذلك الاحساس بأن الأشياء المرتبة « جميلة » • وقد تحدثت من قبل عن الايقاع ، وتكرار « القرار » الصوتى ، وكيف ساعد فى الحياة وفى العمل فى التاريخ المبكر للانسان ، وحاولت أن أشرح السبب فى ذلك • وأود الآن أن أناقش ما اذا كان العقل الانسانى ، الذى يعكس « الترتيب » الموجود فى المجتمع الانسانى ، لا يعكس أيضا «الترتيب» الموجود فى الطبيعة : أن البللورات، وكذلك الزخارف ، تبدو لنا « جميلة » وكلما زادت السيمترية فيها زاد جمالها فى أعيننا • وهذه الزيادة فى الجمال ، التى تتناسب مع زيادة التماثل ، تتفق مع الاتجاه الطبيعى للبلورات لبلوغ أعلى درجة من التماثل •

وقد فسر دعاة الميتافيزيقا هذا الاتجاه بأنه «سعى للصعود» و « نزوع نحو الشكل » • بيد أن ما نجده فى البللورات حقا (بل ونجده أيضا فى الذرات والجزيئات وفى المادة بمختلف أشكالها) ليس « سعيا » مثاليا ولا « نزوعا » غامضا ، بل اتجاها نحو تحقيق الحد الأقصى من التوازن والمحافظة على الطاقة • فكلما ازدادت البللورة سيمترية زادت طاقتها تماسكا وزاد توازنها رسوخا ، أى زاد تركيبها ثباتا • وبذا فان ما ندعوه سيمترية لا يعدو أن يكون تعبيرا عن حالة من حالات الطاقة يزيد استقرارا أو يقل • وأكثر الذرات استقرارا هى ذرات الغازات النفيسة (مثل الهيليوم والأرجون) • وهذه الذرات بالذات هى التى يتوفر فى تركيبها أكبر قدر من السيمترية • وكذلك نجد فى عالم البللورات أن أكثر التركيبات استقرارا هى تلك التى يتوفر فيها أكبر قدر من السيمترية ، وهى بالتحديد الشكل المكعب والسداسى الأضلاع •

وليس ثمة ما يدعى « نزوع نحو الشكل » • والا لكان فى وسعنا أيضا أن نتحدث ، وبنفس القدر من الصواب ، عن « نزوع نحو انعدام

الشكل » أو « نزوع نحو الفوضى » • وكلا الزعمين مضلل ، فلا يجوز أن نسيء استخدام الكلمات •

وقد قال جوته يوما :

« ان فكرة التحول فكرة جديرة بكل احترام ، ولكنها أيضا فكرة خطرة • فهى تؤدى الى اضاعة الشكل ، واهدار المعرفة • وهى أشبه بقوة الطرد المركزية ، وكانت كفيلة بأن تبلغ حدوداً لا نهائية ما لم يكن لدينا نقيضها أيضا ، وأعنى به الاتجاه الى التخصيص والتحديد ، والقدرة العنيدة لكل ما أصبح واقعا فى يوم من الأيام على التشبث بالبقاء ، وذلك الميل الى التجمع والوحدة ، وهو ميل لا يمكن لعامل خارجى أن يؤثر فيه تأثيرا جوهريا » •

وبذلك يعبر جوته ، بأسلوب يجمع بين الشعر والفلسفة ، عن الاتجاهين الرئيسيين المتناقضين فى الطبيعة وفى الواقع • فما يسميه جوته قوة الطرد المركزية ويسميه هيجل « التنافر » انما هو اتجاه جزيئات المادة الى الابتعاد متجهة الى اللانهاية بسرعة ثابتة ، الاتجاه الى التبخر والانحلال • ولكن يقابل ذلك اتجاه آخر نحو الوحدة والتماسك ، وهو ما يطلق عليه هيجل «التجاذب» أى الاتجاه الى الترابط والاتحاد وتشكيل مجموعات وتجميع الطاقات• ونحن نجد الاتجاهين معا فى كافة صور المادة المنظمة المرتبة : الاتجاه المحافظ ، اتجاه « التشبث بالبقاء » ، والتمسك بأحد أشكال التنظيم بمجرد بلوغه ، اتجاه القصور الذاتى ؛ والاتجاه الثورى ، اتجاه الحركة الدائمة ، وعدم القدرة على التوقف فى سكون ، وتغير الحالة المستمر • وبغير الصراع المتصل بين هذين الاتجاهين ، وبغير التغلب المستمر على هذا الصراع عن طريق حالات التوازن النسبى التى تبلغها المادة والطاقة ــ لا يمكن أن يكون هناك واقع ، لأن الواقع لا يعدو أن يكون حالة توتر مؤقت بين الوجود والعدم ، يكون فيها الوجود والعدم

غير واقعيين على السواء ، ولا يكون واقعيا غير تفاعلهما المستمر ، غير صيرورتهما ٠

ان العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون تظهر واضحة في البللورات، أي في تركيب المادة الجامدة المنظمة ٠ وما نسميه شكلا انما هو تجميع للمادة بصورة معينة ، ترتيب معين لها ، حالة نسبية من حالات استقرارها٠ انه التعبير عن الاتجاه المتشبث بالبقاء والمحافظ ، هو الاستقرار المؤقت للظروف المادية ٠ غير أن المضمون يتغير بلا انقطاع ، بهدوء وبطء أحيانا ، وبقوة وعنف أحيانا أخرى ٠ وهو يصطدم بالشكل ، فيفجره ويخلق أشكالا جديدة يجد المضمون الجديد فيها ، لفترة من الزمن ، مجالا للاستقرار مرة أخرى ٠

ان الشكل هو التعبير عن حالة الاستقرار التي يمكن بلوغها في وقت معين ٠ والصفة المميزة للمضمون هي الحركة والتغير ٠ ولذا يمكن أن نقول ــ وان كان في هذا القول مبالغة في التبسيط ــ ان الشكل محافظ وان المضمون ثوري ٠

الكائنات الحية :

ليس من الصعب أن ندرك الاتجاهات الأساسية للطبيعة عندما نبحثها في العلاقات البسيطة نسبيا للمادة غير العضوية ، لكن تلك الاتجاهات تصبح أكثر تعقيدا عندما تغدو المادة أكثر تعقيدا ٠ ونحن نجد في العالم العضوي أن الوراثة تمثل الاتجاه المحافظ ، وأن التنوع يمثل الاتجاه الثوري ٠ أما في المجتمع الانساني ، الذي ارتفع فوق الطبيعة ووضع لنفسه قوانينه الخاصة ، فاننا نجد الاتجاه المحافظ ممثلا في علاقات الانتاج ، أي في الأشكال التي يتخذها الانتاج ، والاتجاه الثوري في القوى المنتجة ، أي في المضمون الاقتصادي للتطور المندفع الى الأمام في كافة الصور التي يتخذها المجتمع ٠ وتجد في كل مكان ، ودائما ، أن الشكل

أو الترتيب أو التنظيم الذى تحقق بالفعل يقاوم الجديد • ونجد فى كل مكان أن المضمون الجديد يحطم حدود الأشكال القديمة ويخلق أشكالا جديدة •

ان الكائنات الحية تستجيب لظروف العالم الخارجى بوسائل متعددة• وتلك الاستجابة هى الاستفادة بالظروف الخارجية وتحويلها الى ظروف داخلية ، هى ذلك الاحتواء والهضم للعالم الخارجى (مما لا يتمثل فى الغذاء وحده بل وفى مجموعة كاملة من العلاقات) ، وهى سمة رئيسية من سمات المادة الحية • ففى جذور النبات مثلا نجد أن قوة الجاذبية تحولت من ظرف خارجى الى ظرف داخلى• فجذر النبات، مثل أى كتلة، يخضع لقانون الجاذبية ، ولذا فانه « يسقط » فى اتجاه مركز الأرض ، لكنه لا يكتفى بمجرد « السقوط » ، بل انه ينمو فى اتجاه مركز الأرض بقوة تبلغ أضعاف قوة الجاذبية • فالجاذبية هنا أصبحت « حافزاً » أدى الى نشوء سلسلة من العمليات والتفاعلات الداخلية • وبهذا يصبح أثر الجاذبية المباشر أثرا غير مباشر •

ان تركيب نبات من النباتات انما هو المجموع الكلى لسلسلة من التغيرات فى الشكل • ويحدث كل تغير منها عن طريق عملية نمو غير منتظم ، غالبا ما تكون ضئيلة وغير ملحوظة • فقد تتمثل فى نشوء حاجز من الخلايا فى أحد المواضع ، أو فى نمو أحد جوانب العضو نموا أكبر من الجانب الآخر •• الخ •• ويمكن تشجيع هذه العمليات أو عرقلتها حسب الارادة بتغيير الظروف • وذلك عن طريق التعريض للأشعة أو استخدام غذاء خاص ، مما يؤثر تأثيرا ملحوظا فى شكل النبات • ولنتأمل هذا المثال الذى يبين مدى تأثير ظروف التمثيل الغذائى فى تشكيل الكائنات الحيوانية فضلا عن الكائنات النباتية ، فقد أثبت « هارتمان » بالتجربة العلمية أن جميع الأفراد الصغيرة من الدودة البحرية المعروفة باسم ophryotrocha puerilis تكون كلها من الذكور ، فاذا نمت أجسادها

بحيث أصبحت تتألف من ١٥ أو ٢٠ فقرة فانها تتحول الى اناث ، ويتغير شكلها تغيرا ملحوظا . فاذا منع عنها الغذاء فان جميع الذكور تبقى ذكورا ولا تتحول ، بل ان الديدان التى تكون قد تحولت الى اناث تنكمش مرة أخرى وتعود ذكورا كما كانت. وأمكن الوصول الى نفس النتيجة بزيادة نسبة أيونات البوتاسيوم فى السائل المستخدم للتغذية ، ومن هنا نرى ، فى هذه الحالة بالذات ، أن ظروف التمثيل الغذائى لا تحدد شكل الكائن البيولوجى فحسب ، بل وتحدد جنسه أيضا .

ويقابل تلك القدرة غير المألوفة على التغير والتكيف اتجاه محافظ يعمل على التمسك بالشكل الموجود . فاذا كان أحد الكائنات البيولوجية قد كيف نفسه وفقا لظروف مستقرة نسبيا ووصل الى شكل من أشكال التوازن النسبى مع العالم الخارجى ، فان هذا الشكل يحفظ فى نواة كل خلية وينتقل بالوراثة من جيل الى جيل . وما كان يمكن لكائن بيولوجى أن يوجد بغير هذا الاستقرار النسبى فى الشكل . وليس لذلك أدنى علاقة بالسعى نحو غاية محددة ، وانما يعنى أن الكائن الحى الذى لا يستطيع أن يقاوم العالم المحيط به سوف يختفى بعد فترة قصيرة من الزمن ، تماما كما يتحلل كثير من المركبات الكيماوية بمجرد تكوينها ، و لايكتب البقاء الا لتلك الكائنات القادرة على الاستمرار فى الحياة ، أى القادرة على التكيف والمقاومة فى الوقت نفسه . وتظهر فى نواة الخلية ــ التى يحفظ فيها تركيب الكائن الحى ، وكل نظام تفاعلاته ، و «شكله» ــ تظهر قدرة ملحوظة على المقاومة ، وعلى «التشبث بالبقاء» وكافة الاتجاهات المحافظة ازاء العالم الخارجى . ورغم ذلك فان « عنصر الوراثة » هذا لا يرفض التغيير ، ولا هو محصن ضد كل أشكال التفاعل مع العالم الخارجى ... والا لقلنا أيضا ان الشبكة البللورية قادرة على أن « تتجاوز المادة » وتتخطاها ، وانها تمثل « مبدأ ميتافيزيقيا للتنظيم والترتيب » .

وليس « الشكل » الذى تتخذه الكائنات الحية ثابتا . فاذا نحن أعطينا

أحد النباتات « مضمونا » جديدا (بتغيير غذائه بأوسع معانى الكلمة ، أو بالتهجين أو التطعيم ، وهى جميعا وسائل لا تعدو أن تكون ايجاد نوع جديد من التمثيل الغـذائى بفرض ظروف خارجيـة جـديدة بطريقـة مركزة) فان شكله سوف يتغير أيضا . واذا كان الاتجـاه للعـودة الى الشكل القديم يبقى قويا ، فان الأشكال الجديدة أيضا تبقى مستقرة رغم ذلك ، بل ان الصفات المكتسـبة يمـكن أن تورث فى بعض الظروف . ونلمس هنا صدق كلمات جوته فى اعلاء شأن الطبيعة اذ يقـول : « انها تتغير على الدوام ، وليس فيها ما يبقى كما هو لحظة عابرة . فهى لا تميل الى السكون ، وهى تلعن كل شىء ثابت ... » والشكل الذى يبقى ثابتا فى حالة الاسـتقرار النسبى ، يكون دائمـا معرضا للدمار نتيجة لحركة المضمون الجديد وتغييراته .

المجتمع :

ان قضية الشكل والمضمون فى الواقع الاجتماعى ، وان كانت تظهر فى مستوى آخر وفى ظروف أكثر تعقيدا عما تبـدو عليـه فى الطبيعة العضوية وغير العضوية ، الا أنها فى جوهرها هى نفس القضية. ومضمون المجتمع هو انتاج الحياة واعادة انتاجها ، ابتداء من الحقيقة البسيطة القائلة بأن الكائنات البشرية ينبغى أن تأكل وتشرب وأن تسكن وتلبس ، وانتهاء بذلك العدد الهائل من الآلات والمعدات والقوى الانتاجية الحديثة . انه التكيف لملاءمة العالم الخارجى من أجل اشباع الاحتياجات المادية والروحية النامية للنوع البشرى. وتتنوع الأشكال التى تتخذها هذه العملية ـ أشكال التنظيم الاجتماعى ، والمؤسسـات الاجتمـاعية ، والقـوانين ، والآراء ، والمعتقدات ـ تتنوع فيما بينها تنوعاً كبيراً . وهى تتلاءم لفترة من الزمن مع حالة قوى الانتاج ، ثم تتناقض معها ، فتصبح جامدة ومعوقة ، ويكون لا بد من تجديدها المرة تلو الأخرى .

وقد كتب كارل ماركس فى مقدمته لكتاب « نقد الاقتصاد السياسى » يقول :

« ان قوى الانتاج المادية فى المجتمع تتناقض فى مرحلة من مراحل تطورها مع علاقات الانتاج القائمة ، أو مع علاقات الملكية التى كانت تعمل فى ظلها من قبل (وما علاقات الملكية الا التعبير القانونى عن علاقات الانتاج) . ان هذه العلاقات تتحول من أشكال تساعد على تنمية قوى الانتاج الى قيود تعرقل تطورها . وعند ذلك تبدأ فترة الثورات الاجتماعية » .

وقد نبه كل من ماركس وانجلز الى خطر النظرة الجامدة والتبسيطات الميكانيكية لوجهة نظرهما الأساسية . فكتب انجلز فى رسالة وجهها الى جوزيف بلوخ يقول :

« ترى النظرة المادية للتاريخ أن انتاج الحياة الواقعية واعادة انتاجها هو فى آخر الأمر العامل الحاسم فى التاريخ . ولم يقل ماركس شيئا أكثر من ذلك . فاذا حرف بعض الأشخاص هذا المعنى الى الزعم بأن العامل الاقتصادى هو العامل الحاسم الوحيد ، فانه يحرف وجهة نظرنا ويجعل كلامنا سخيفا ومجرداً وخاليا من المعنى . ان الوضع الاقتصادى هو الأساس ، ولكن كافة عوامل البنية الفوقية ـ من الأشكال السياسية للصراع الطبقى وتنائج هذا الصراع والدساتير التى تسير عليها الطبقة المنتصرة بعد كسب المعركة ، وأشكال القانون ، بل وانعكاسات كل هذه المعارك فى عقول الناس ، وفى النظريات السياسية والقانونية والفلسفية وفى المعتقدات الدينية فى أشكالها المبكرة أو أشكالها التالية التى تكون اكثر تطورا وجمودا ـ هذه العوامل جميعاً تؤثر أيضاً فى مسار الصراعات التاريخية ، وتلعب فى كثير من الأحيان الدور الرئيسى فى تحديد شكلها » .

ويقول مرة أخرى فى رسالة الى ستاركنبرج :

« ان التطورات السياسية والقانونية والفلسفية والدينية والأدبية والفنية وغيرها ـ تقوم كلها على أساس من التطورات الاقتصادية. غير أنها جميعا تؤثر أيضا احداها فى الأخرى ، كما تؤثر فى الأساس الاقتصادى. وليس الوضع الاقتصادى هو العنصر الفعال الوحيد فى حين تلتزم العناصر الأخرى بموقف سلبى ، بل هناك بالأحرى تأثير متبادل ، على أساس من الضرورة الاقتصادية التى يتبين دائما أنها العنصر الحاسم فى آخر الأمر ».

والتفاعلات التى تجرى فى داخل المجتمع أعقد مما يجرى فى الطبيعة العضوية وغير العضوية بما لا يقاس . وانها لتكون حماقة أن نحاول العثور على الظروف التى تحكم عالم البللورات ، متكررة فى عالم البشر. غير أننا نجد من ناحية المبدأ أن قوانين الجدل ـ المتصلة بالتناقض بين الطابع المحافظ للشكل والطابع الثورى للمضمون ـ تنطبق أيضا على المجتمع الانسانى ، وأن حالات جديدة من التوازن النسبى المستقر تظهر المرة بعد المرة عندما تكون علاقات الانتاج متوافقة مع قوى الانتاج .

ان المضمون الرئيسى للمجتمع (أى قوى الانتاج ، وهى الكائنات البشرية بما تملكه من معدات ، وبمعرفتها المتزايدة بالانتاج ، وكذلك بمطالبها المادية والروحية) يتغير ويتطور باستمرار . وتميل أشكال المجتمع الى البقاء مستقرة ، والى الانتقال من جيل الى جيل كتراث مصون. ونجد دائما أن الطبقات الحاكمة، بجهازها السياسى والأيديولوجى، هى التى تتشبث بالأشكال التقليدية ، وتبذل جهودا كبيرة لتضفى عليها طابع الأشياء الخالدة التى لا تتغير . ونجد دائما أن قوى الانتاج الجديدة تثور على علاقات الانتاج البالية من خلال الطبقات المضطهدة . ولا ترى هذه الطبقات فى الأشكال التقليدية شيئا مقدسا أو متفوقا ، بل ترى فيها مجرد عائق يقف فى طريق التقدم البشرى . ولا شك فى أنه ليس من

اليسير على الطبقات المضطهدة نفسها أن تنجو من نفوذ الأشكال التقليدية وسلطانها ، فهذه الأشكال تؤثر فى وعى كافة أعضاء المجتمع على السواء . وتشكيل الوعى الطبقى ــ السياسى والاقتصادى ــ المناقض للآراء والمعتقدات السائدة ، يعد من الأمور البالغة الصعوبة .

وتسعى كل طبقة حاكمة تشعر بالخطر يهددها الى اخفاء «مضمون» سيطرتها الطبقية ، والى تصوير كفاحها للدفاع عن « الشكل » الاجتماعى الذى انتهى أوانه على أنه دفاع عن شىء «خالد» لا يجوز مناقشته ، وتزعم أنه جزء من القيم الانسانية كافة . وهكذا نجد أن المدافعين عن العالم البرجوازى لا يتحدثون الآن عن مضمونه الرأسمالى ، بل عن شكله الديمقراطى ، وان كان هذا الشكل قد تداعى فى مختلف جوانبه . انهم يحاولون صرف الأنظار عن الصراع التاريخى بين الرأسمالية والاشتراكية بتحويله فى أذهان الناس الى صراع بين « الديمقراطية » و «الديكتاتورية» . ويساعدهم فى ذلك أن الأشكال الاجتماعية تؤثر بالفعل على مضمون المجتمع وعلى حياة أعضائه . ورغم أن الطابع الشكلى للديمقراطية البورجوازية لا يخفى على أحد ، فان الناس الذين عانوا الأمرين تحت حكم الفاشية وجدوا أن الديمقراطية الشكلية نفسها ، ولو كانت مجرد واجهة للنظام القانونى والسياسى ، مسألة هامة الى حد أن فقدانها يعنى فقدان المضمون الحقيقى . كما أن الصعوبة التى يواجهها ايجاد الأشكال الجديدة المتفقة مع المضمون الاجتماعى الذى تحقق بانتصار الطبقة العاملة ــ أى ايجاد ديمقراطية جديدة لا تكون شكلية بل حقيقية واشتراكية ــ يجعل من اليسير على المدافعين عن الرأسمالية أن يصوروا تشبثهم بالمضمون الاجتماعى القديم على أنه كفاح للمحافظة على شكل مقدس للحياة ، شكل يمجدونه على أنه المضمون الوحيد للحياة الجديرة بالانسان . وانى اذ أشير الى هذا انما أريد أن أؤكد مدى التعقيد فى التفاعل بين الأساس والبنية الفوقية ــ بين المضمون الاجتماعى والأشكال الاجتماعية ــ كما أود

أن أذكر القارىء بالسيطرة المؤقتة التى يمكن للأشكال التقليدية أن تؤثر بها فى عقول أعداد لا تحصى من الكائنات البشرية •

ان الطبقة الحاكمة تلجأ فى عملها للدفاع عن المضمون الاجتماعى القديم الى اتخاذ اجراءات لحماية الأشكال القديمة ، وان كانت دائما على استعداد للتخلى عن تلك الأشكال فى اللحظة الحاسمة ، وتضع مكانها الديكتاتورية السافرة • وهى تسعى فى الوقت نفسه لنشر الشكوك حول الأشكال الجديدة — التى قد تكون لم تبلغ مرحلة النضج بعد — وبذلك تدين المضمون الاجتماعى الجديد • وان تمجيد أو تبرير المضمون الاجتماعى القديم للرأسمالية بكل ما يصحبها من كوارث ليزداد صعوبة باستمرار • ولذا يلجأ أنصار الرأسمالية اليوم الى « الاكتفاء » بالدفاع عن أشكال التعبير الاجتماعى والسياسى فى ظلها• وقد امتد هذا الاتجاه لتجاهل المضمون ، وذلك الاهتمام بالشكل وتصويره على أنه الأمر الجوهرى ، بل وعلى أنه الأمر الوحيد الجدير بالاهتمام ، فأثر فى جانب كبير من المثقفين الذين يعانون القلق فى العالم الرأسمالى، مما أدى الى نشوء ظاهرة « الشكلية » فى مجال الفن • فالمسألة هنا ليست فى واقعها مسألة وسيلة من وسائل التعبير الفنى (فليس ثمة اعتراض على تجربة وسائل فنية جديدة) ولكنها مسألة أعمق وأكثر عمومية ، هى مسألة « الشكلية » كظاهرة مميزة لشكل اجتماعى لم يعد يساير الزمن ، مميزة لكون احدى الطبقات الحاكمة قد تجاوزت زمانها •

الموضوع والمضمون والمعنى :

حاولت أن أبين كيف أن مسألة المضمون والشكل ليست مقصورة على الفنون وحدها ، وكيف أن الفكرة القائلة بأن الشكل هو الجوهرى وأن المضمون ثانوى هى رد الفعل المألوف من جانب كل طبقة حاكمة عندما تشعر أن مكانتها مزعزعة • ولننتقل الآن ، داخل هذا الاطار العام،

لدراسة مسألة المضمون والشكل كما تظهر في الفنون بخاصة ، مدخلين في اعتبارنا أن للفنون قوانينها وقضاياها الخاصة بها والتي تحكمها عوامل اجتماعية •

ولنناقش أولا مفهوم المضمون في الأدب والفن • فهل يشوب هذا التعبير شيء من الغموض ؟ هل يقصد به فكرة العمل الفني أو موضوعه ؟ أم يقصد به معناه ورسالته ؟ (ولكن ربما كان تعبير « رسالة » يوحي بأن في الأمر شيئا من الدعاية ، وينبغي أن نكتفي بالحديث عن « معنى » العمل، الفني ، ذلك المعنى الذي لايظهر في تفاصيل العمل بل يظهر في مجموعه)• واذا كان الموضوع والمعنى يقـدمان دائما مترابطين ، الا أنهما مع ذلك لا يعبران عن شيء واحد اذ يمكن أن يعـالج ويفسر اثنان من الفنـانين أو الكتاب موضوعا واحدا تفسيرين مختلفين الى حد يجعل عمل كل منهما مختلفا تماما عن عمل الآخر • ولا شك في أن لاختيار الموضوع أهميته الكبرى ، ونحن نستطيع أن نحدد عن طريق هذا الاختيار ـ بالاضافة الى أشياء أخرى ـ موقف الفنان أو الكاتب • فقد كان جوته يعرف جيـدا ماذا يفعل عندما اختار موضوع « فاوست » ثم موضوع « جوتسى » • فهما موضوعان متصلان اتصالا مباشرا بفترة حاسمة في تاريخ المانيـا ، الفترة التي كانت المانيا تنسلخ فيها عن القـرون الوسـطى • غير أن الموضوعين ذاتهما يمكن أن يكون لهمـا مضـمون يختلف عن ذلك اختلافا تاما • (ويكفي أن نذكر معالجة « فاوست » لدى كل من مارلو ، وليسـنج ، وليناو ، وجراب ، وتوماس مان ، وهانز ايزلر) • فالموضـوع وحـده لا يحدد شكلا خاصا ، لكن المضمون والشكل، أو المعنى والشكل، يرتبط كل منهما بالآخر برباط وثيق في تفاعل جدلي •

وان الموضوع ليرتفع الى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده ، لأن المضمون ليس مجرد ما يقدمه الفنان ، بل أيضا كيف يقدمه، في أي سياق ، وبأي درجة من الوعي الاجتماعي والفردي• وموضوع مثل

« الحصاد » يمكن أن يعالج كأنشودة شجية ، أو كلوحة مائية تقليدية ، أو كجهد انسانى مرهق ، أو كانتصار للانسان على الطبيعة : فكل شىء يتوقف على وجهة نظر الفنان ، وما اذا كان يتحدث باسم الطبقة الحاكمة ومعتذرا عنها ، أو كسائح عاطفى يقضى يوم العطلة ، أو كفلاح متذمر ، أو كثورى اشتراكى •

كيف يتغير معنى الموضوع :

فى فنون مصر القديمة ، نجد أن من الموضوعات التى تتكرر كثيرا موضوع الناس أثناء تأدية أعمالهم • فالرسوم التى تغطى الجدران تمثل الفلاحين وهم يزرعون ويحصدون • وتقدم صور الفلاحين الكادحين عادة من وجهة نظر سادتهم • فعين السيد تستقر راضية على جموع الرجال الذين يعملون لصالحه • ولم يكن الفلاح سيدا لنشاطه بل موضوعا للناظر اليه الذى يعرف أن المحصول عائد الى مخازنه • وهذا الأسلوب فى النظر هو الذى خلق تلك « الموضوعية » الظاهرة فى الفن المصرى • فالطبقة السائدة تعتقد دائما أن أسلوبها فى النظر الى الأشياء أسلوب « موضوعى » ، بمعنى أنه يتفق مع طبائع الأشياء • فالحاكم لا يرى أن ثمة شيئا اسمه الفلاح الفرد وأن له مطالب فردية ، وانما يرى فلاحين كوحدات اجتماعية ، لها وظيفة ولكن ليس لها حق التعبير عن نفسها ، شأنها فى ذلك شأن الماشية أو المحراث • ولم يكن فى تلك الرسوم المصرية أى احتقار للعمل (وهو الاحتقار الذى ظهر لدى الاغريق فيما بعد) • ولكننا نجد اعتقاداً راسخاً بأن لكل انسان مكانه المحدد من قبل، ووظيفته المقررة فى الحياة ، ونجد ايمانا قويا « بالهارمونية المستقرة » للمجتمع المنظم على أساس الطوائف والمراتب • ان العالم قائم على هذا الأساس ، وها هو جميل كما ترى • ومع تطور الأسلوب ظهر عنصر جديد (أو لعله عنصر موغل فى القدم كبتته الطبقة السائدة مؤقتا) هو نوع من « الطبيعية » تهز التصوير « الموضوعى » الخالى من التعبير • فنجد العمال ، فى الرسوم وفى النقوش الغائرة ، بدأوا يكتسبون ملامح

المعاناة الفردية والارهاق الفردى . لقد بدأت الشكوك الاجتماعية فى الظهور ، وبدأ الأسلوب التقليدى الراسخ فى التراجع أمام أسلوب ناقد . وها هى احدى أوراق البردى تقول :

« دعنى أحدثك عن البناء وما يقاسى من الآلام . انه يتعرض لكافة تقلبات الجو عندما يبنى ، ويكون جسده عاريا حتى وسطه . انه يسبب لذراعيه الانهاك لكى يملأ بطنه . وما يأكله هو خبز أصابعه لأنه لا يملك مصدرا للخبز غير يديه . انه يشعر بتعب مرهق لأن هناك دائما كتلة من الحجر لا بد أن تنقل الى هذا المبنى أو ذاك ، كتلة يصل طولها الى ستة أذرع أو عشرة . هناك دائما كتلة من الحجر لا بد من جرها من مكان الى آخر ، فى هذا الشهر أو فى الشهر الذى يليه ، أو ينبغى حملها الى قمة السقالة حيث ستوضع حزمة أزهار اللوتس عندما ينتهى البناء . وهو عندما يفرغ من العمل يذهب الى بيته اذا كان لديه خبز ، وهناك يجد أن أطفاله تعرضوا للضرب المبرح فى أثناء غيابه » .

وقد امتدت أطراف من هذا السخط والنقد الاجتماعى الى الفنون البصرية فى مصر ، وعبر عنها فى شكل واقعى باهر . وانه لمن أمجاد الفن المصرى الخالدة أنه لم يكتف بصنع آثار باقية للطبقة الحاكمة بل أدخل بين موضوعاته أولئك الذين يعملون ، أولئك الضعفاء والودعاء ، وأنه أجاب على « أسئلة عامل يقرأ » التى وجهها برتولد بريخت قبل أن يكتبها بريخت بآلاف السنين :

من الذى بنى طيبة ذات البوابات السبع ؟
ان كتب التاريخ تذكر أسماء الملوك
فهل حمل الملوك قطع الأحجار على أكتافهم ؟

ان موضوع العمل من الموضوعات التى تتردد كثيرا فى الفن المصرى ،

ولكن مضمون هذا الموضوع المتكرر ومعناه يختلفان من « الموضوعية » التقليدية الى التعبير الذاتى (وكذلك نجد أن الأسلوب أو الطريقة تغيرت أيضا من الجدية المتزمتة الى الواقعية المنطلقة) •

ولم يكن موضوع العمل من الموضوعات التى تراها فنون العصور الكلاسيكية القديمة جديرة بالاهتمام • لكنه عاد ، وخاصة العمل الزراعى بمختلف جوانبه ، الى التسلل الى مجال الفن فى منمنمات القرون الوسطى (مثل مجموعة Breviarium Grimani التى أنتجها فنان نورمبرج الكبير) وظهر كذلك فى فن عصر النهضة (دورر ، وجرونفولد ، وريمن شنيدر وغيرهم) • ففى المجتمع الذى لم يعد قائما على العبودية أو قنانة الأرض، بدأت الطبقة العاملة تظهر فى مجال الفن ، وبدأ عمل الفلاحين وأصحاب الحرف يطالب بحقه فى التعبير عنه فى الأعمال الفنية• وصحب هذا الاتجاه اتجاه آخر لتصوير حياة الريف بصورة مثالية ، وجعله يبدو فى هيئة سعيدة وخاصة اذا قورن بالعالم الآخر بكل ما يحويه من شرور وقيود • ونستطيع أن نتتبع هذا الاتجاه الذى ساد فن الباروك فى سلسلة واسعة من الأعمال الفنية ، ابتداء من لوحة « الراعية النائمة » لجورجيونى حتى لوحة « محصول النبيذ » لجويا ، وان كان جويا يتصف فى أعماله الأخرى بموقفه العامى الصارم • وغدا « الراعى » موضوعا شائعا ، فيصورونه هادئاً ، مترفا ، يتابع قطيعه فى تراخ نبيل — ولا يقدمونه كما هو فى الواقع يأكله القمل وتخنق أنفاسه القذارة • وانتشرت نغمة «العودة الى الطبيعة» فى المسرحيات الرعوية التى كانت تقوم بتمثيلها الدوقات اللاتى يشكين السأم ، ويقمن بأدوارهن « ببساطة » مترفعة مصطنعة• وكانت الطبيعة التى عاد النبلاء اليها ، طبيعة مهذبة مشذبة يفوح منها عطر رقيق • فلم تكن الغابات غابات حقيقية ، ولم يكن العالم عالما واقعيا • وكانت وظيفة الراعى أن يعزف الناى ويؤدى الرقصات الشعبية ويقدم الفاكهة والنبيذ برشاقة للسادة • وبعبارة أخرى ، كان عليه أن يؤدى دورا يدخل الاطمئنان على

قلب السادة ، دور الفرد المنتمى الى « شعب » متمسك بالفضائل والاخلاق. وكانت انتفاضات الفلاحين قد أتاحت لأصحاب الأرض أن يروا لمحة من رجـال الريف « الأشرار » ، وكان المطلوب من رجـال الريف الطيبين الذين يظهرون فى المنـاظر الرعوية أن يهـدئوا أعصـاب ذلك المجتمع القلق . وأصبح الفن أداة سحرية لخداع الطبقة السائدة عما يحيط بها من أخطار اجتماعية .

واذا كان الناس فى عملهم لم يشكلوا موضوعا رئيسيا فى فن عصر النهضة فى ايطاليا ، فقد كانوا كذلك فى فن بلجيكا وهولندا . فنحن نجد هنا أن البرجوازية الشاعرة بذاتها قد استخدمت الوسائل الفنيـة المتاحة لها لتصوير الانسان العامى النشيـط . وهو لم يعـد فى نظرها « لعازر » الفقير ، ولا المتسـول الذى يقف موقفا سـلبيا ، ولا الرجل الذى يعانى الآلام فى الفن القوطى ، ولا ذلك الراعى الموهوم فى فن الباروك ، بل أصبح الفلاح وصاحب الحرفة فى دوره كمنتج ، فى نشاطه الاجتماعى. ونحن نجد فى لوحات بروجيل (*) باستمرار صور الرجال العاملين. وقد أشار كثير من الكتاب ، وبصدق ، الى الرابطة الداخليـة بين بروجيـل ورابليه وسرفانتس ، وفوقهم جميعا شيكسبير . غير أن موقف شيكسبير كان لا يزال موقفا ارستقراطيا الى حد ما ، وخاصة فى الكثير من مشاهده الكوميـدية الساذجة . ونحن لا نجـد أثرا من ذلك الموقف فى انتـاج بروجيل . وكان ماكس دفوراك ، مؤرخ الفن النمسوى ، على حق تماما عندما قال :

« كان بروجيل أول فنان لا يتخذ المناظر الشعبية الواقعية كمجرد اطار خارجى للوحاته . اذ كان يرى أن الحياة نفسها هى معيار كل شىء

(*) بيتر بروجيل (١٥٢٥ — ١٥٦٩) مصور فلمنكى ، اشتهر بتصوير حيـاة القرية والاحراش وطبائع الفلاحين ، كما عكس مشاهد التعذيب التى لمسها فى عهـد محاكم التفتيش .

حي ، وهي المنبع الذي يعتمد عليه في دراسة واكتشاف النوازع والأهواء ونواحي الضعف والأخلاق والعادات والآراء والمشاعر التي تحكم بني الانسان » •

ان تصوير بروجيل للعمل الزراعي وللكادحين بوجه عام تصوير قوي ، لا تبدو فيه محاولة لتزييف حياتهم ، لكنه لا يحوي أيضا اعتراضا أو موافقة من الناحية الاجتماعية • فهو يصور الفلاحات بخطواتهن القوية ، والفلاحين وهم يحصدون كتلة كثيفة من القمح أشبه ماتكون بجدار راسخ مبني بالذهب، وينقل حرارة يوم الحصاد ، واشتغال الفلاحين العملي بالحصاد نفسه ـ ويقدم كل ذلك كما لو كان يلقي بيانا يقول فيه : « هكذا يجري هذا العمل ، وليبق هكذا دائما ! » ومغزى فن بروجيل ومكانته انما ينبعان من داخل هذا الفن نفسه ، دون رقة عاطفية أو محاولة للتجميل الزائف • فهو لا يضفي على الكادحين لمسة من الجمال المصطنع، ولا يضع حول رءوسهم هالة غير منظورة، بل يرسم تقاطيعهم المميزة القوية الخشنة بيد ثابتة ، بحيث يصل بها أحيانا الى مستوى الكاريكاتير • غير أن هذه اللمحات الكاريكاتورية لا تعبر ـ كما نجد لدى شيكسبير أحيانا ـ عن احتقار العامة ، وانما تعبر عن عزم الفنان الواقعي الحق على تصوير الشعب كما هو ، بانجازاته ورذائله ، بقوته ونواقصه ، وهو على كل حال أبعد ما يكون عن الرعاة الطيبين أو « السادة المغرمين بالطبيعة » • وكان بروجيل وهو يرسم بهذا الأسلوب معبرا عظيما عن البرجوازية الصاعدة الواثقة بنفسها •

ثم ننتقل الى التغيير الجذري الذي يطرأ على موضوع العمل الزراعي

فى رسوم ميليه (*) • فهذا الفنان الذى نشأ من أصل فلاحى، وكان من مؤيدى ثورة عام ١٨٤٨ ، يصور عمل الفلاح فى العالم الرأسمالى على أنه شكل جديد من أشكال الاستعباد ، وعلى أنه امتهان بغيض للانسانية • وقد كتب لامونيه فى نفس الفترة فى كتابه « عن العبودية الجديدة » يقول :

« ان الفـلاح يتحمـل مشـقة اليوم ، متعرضـا للأمطار والرياح والشمس من أجـل أعداد المحصـول الذى يمـلأ مخازننا فى أواخـر الخريف • واذا كانت هناك أمة لا تنظر اليه باحترام بسبب عمله هذا ، أمة ترفض منحه حقه فى العدل والحرية ، فينبغى أن يقام سور عال حول تلك الأمة حتى لا تسمم أنفاسها النتنة هواء أوروبا » •

كان الصراع الطبقى للبروليتاريا فى بدايته ، وما رآه بروجيل من خلال أعين البرجوازية الصـاعدة رآه ميليه من خـلال أعين الفـلاحين البروليتاريين ، وصور رتابة عمل الفـلاح وحيـاته ، وما فيها من بؤس ويأس • لم يصورها من الخارج بل كما يصورها فلاح بين الفلاحين • وليس ثمة شبه بين الراعية التى يصورها ميليه وبين الراعية الخجول التى نراها فى فن الروكوكو أو الباروك • فهى عند ميليه تقف متلفعة برداء خشن لا شكل له ، تستند متعبة الى عصاتها ، تنظر أمامها بغبـاء ، وكأنها شبح تحس للمخلوق الآدمى • أو فلنأخذ لوحة جامعى بقايا القمح من الحقل : لا نرى فيها وجوها ، بل مجرد ظهور منحنيـة ، ورءوس تكاد تلامس الأرض ، وأياد تنبش التراب • كائنات ممتهنـة مفرغة من كل انسانية •

(*) ايميه ميليه (١٨١٩ — ١٨٩١) رسام ونحات فرنسي • درس الرسم على والده فردريك ميليه (١٧٨٠ — ١٨٥٦) • توقف عن الرسم من ١٨٥٢ وتفرغ للنحت من اعماله الشهيرة مجموعة ابوللو البرونزية الضخمة التى تزين واجهة أوبرا باريس •

ونجد نفس الظهور المنحنية ، ونفس الرؤوس المطأطئة ، الا انها أشد بشاعة وأكثر يأسا وانتكاسا نحو الأرض ، فى رسوم فان جوخ ، الذى بدأ عمله بنقل لوحات ميليه لكنه بعبقريته الفذة تجاوزه بكثير. وقد كتب رسالة الى أخيه فى عام ١٨٨٠ يقول فيها : « أستطيع أن أخبرك أنى رسمت الخطوط العامة للوحات العشر التى صورها ميليه واختار لها اسم العمل فى الحقول ، وكدت أفرغ من اكمال واحدة منها » . كما كتب فيما بعد فى خطاب يصف فيه الهدف الذى يرمى اليه فى لوحاته الخاصة ، يقول :

« عندما تعود مرة أخرى الى الأستوديو ، أظن أنك ستلاحظ على الفور أنى وان كنت قد كففت عن الحديث كثيرا عن مشروعى لرسم لوحات للعمال يمكن طبعها بطريقة الليتوجراف ، الا أن الفكرة ما زالت تخامرنى ... ولدى بالفعل لوحة فلاح يبذر الحب ، وآخر يحصد ، وامرأة أمام طشت الغسيل ، وامرأة أمام ماكينة الحياكة ، ورجل يحفر الأرض ، وامرأة تحمل فأسا ، ورجال من ملجأ العجائز ، وراهب متقشف ، ورجل يدفع عربة تحمل كمية كبيرة من السماد . وهناك افكار أخرى كثيرة يمكن تنفيذها عند اللزوم .. وأعتقد أن سر ليرنيث لا يعدو أن يكون المعرفة الدقيقة بجسد الانسان العامل ، ذلك الجسد المتين الجاد ، وانه ينتقى موضوعاته من قلب الشعب . واذا أراد المرء أن يبلغ ما بلغه ، فليس عليه أن يتحدث عن ذلك بل أن يعمل وأن يسعى للاقتراب منه بقدر الامكان » .

ثم يقول أخيرا :

« ثم يبقى هناك ذلك الشىء ، ذلك الاعتقاد أو الشعور الغريزى بأن قدرا هائلا من الأشياء يتغير ، وأن كل شىء فى طريقه الى التغيير . اننا نعيش فى الربع الأخير من قرن سوف ينتهى مرة اخرى بثورة عارمة .

ولكننا لا نستطيع ان نتصور أننا سنشهد فى آخر حياتنا بداية تلك الثورة ... لن نشهد تلك الأيام الأفضل ذات الهـواء النقى ، عنـدما يتجـدد المجتمع كله ، بعد العاصفة العاتية » .

هكذا كان يعمل فان جـوخ . كان ينتقى موضـوعاته من « قلب الشعب » ، شاعرا بالتغيرات الاجتماعية الهائلة المقبلة . كان يعيش قبيل العاصفة العاتية ، شاعرا بمـرارة أنه قد لا يعيش ليشـهد « تلك الأيام الأفضل ذات الهواء النقى ... بعد العاصفة العاتية » . وفى تلك الأيام السابقة على العاصفة العـاتية كان الشـعب العـامل يتعرض للاسـتغلال والاضطهاد (وقد تأثر فان جوخ تأثرا شديدا بروايتى زولا « جيرمينال » و « الأرض ») . ولم يكن العمال يستطيعون أن يمارسوا آدميتهم الا فى الأوقات القصيرة التى يتاح لهم قضـاؤها بعيـدا عن عملهم . واذا كانت لوحة ميليه عن الحصاد قد تجاوزت لوحة بروجيل ، فان لوحة فان جوخ « الفلاح يحصد » تتجاوز لوحة بروجيل بمدى أبعد . فالفلاح الشاب الذى ينثنى جسده ويتلوى تحت وطأة العمل ، يشعر بعزلة كاملة : وتجد هنا فكرة العزلة واضحة ومؤكدة ، فكرة التخلى عن الفرد المنعزل الذى يجاهد لاكتساب لقمة العيش ، مهددا دائما ، غير شـاعر بالأمان أبدا ، ووجهه تحت كتلة الشعر الخشن الذى لا يختلف فى صفرته عن صفرة القمح ، يعبر عن الجهد والانهاك معا . لحظة واحدة أخرى وقد يصبح جسد هذا الفلاح أثقل من أن تحمله قدماه ، وعند ذلك سـوف تجذبه الأرض اليها ، شيئا بين الأشياء الجامدة . ان هذه « الأشياء » أقوى من الانسان ، كأنما أصبحت لها حياة شيطانية خاصة بها . انها لم تعد تلك الكتلة الساكنة من القمح التى رسمها بروجيل ، بل هى حقل تملكتـه الحمى ، حقل تجتـاحه رجفـة غريبـة . وكان فان جوخ يكتشف هذه « الحياة » المميزة للأشياء الجامدة بقوة تتزايد مع الأيام ، وكأنما كان يقبض عليها متلبسة ... اذا صح هذا التعبير : ذلك المقعد الذى لا يجلس عليه أحد الآن (وقد جلس فيـه جـوجان يوما) وذلك المنظر الطبيعى الذى

لا يظهر فيه انسان على الاطلاق ، عالم مهجور ومشحون بالديناميت ، ومن ورائه تلك الشمس الهائلة التى قد تشرق يوما ما على الناس كما تشرق على الأشياء . ان ثورة عظيمة قد تهب ، ولكن الرســام الذى صور هذا العصر المتفجر بالبراكين لن يعيش ــ فذلك أمر كان فان جوخ على يقين منه ــ ليشهد تلك « الأيام الأفضل » .

ان الظهور المحنية ، والرؤوس المنكسة ، وامتهان العمال والفلاحين واذلالهم ، كانت هى أيضا الموضوعات التى تناولها رسام المكسيك العظيم ديجو ريفيرا (*) . الا أنه صــور أيضا ممتهنيهم ومذليهم ، وصورهم بكراهية منتقمة أشبه بتلك التى أوحت لدومييه برسومه القاسية . فصور الحكام الأســبانيين القساة و « مأدبة الرجل الغنى » وعصــابات البترول الأمريكية وملوك الدولار ورجال البنوك يتظاهرون بحمل الكتاب المقدس وعاهرات الطبقة العليا يرجرجن أثداءهن ، فالعدو فى لوحاته لم يعد قوة خفية تحنى الظهور وتنكس الرءوس بل أصبح عدوا واقعيا ملموسا ، عدوا يمكن مواجهته وهزيمته . بل ومضى ريفيرا الى أبعد من ذلك ، فصور الأرض المحررة ، والفلاحين يقتسمون الأرض فيما بينهم ، ويزرعونها لمصلحتهم ، ويحصدون الأذرة وقصب السكر ، ويناقشون الأساليب المتقدمة للزراعة مع المهندسين الزراعيين ، ويأخذون أول جرار الى القرية ، ويستمتعون بأعيادهم وعطلاتهم : ان الكائن البشرى الكادح الذى لم نر منه حتى الآن غير الظهر المنحنى والعضلات المتوترة ، قد اكتسب فجأة وجها انسانيا ، قادرا على التعبير عن العزم القادر أو الثقة المستبشرة : وان أسلوب ديجو ريفيرا الجرىء القوى فى تصوير كفاح أبناء الشعب العادى وانتصاراتهم

(*) ديجو ريفيرا (١٨٨٦ ــ ١٩٥٧) مصور مكسيكى اشتغل فى اوربا فى السنوات بين ١٩٠٧ و ١٩٢١ . صديق لسيزان وبيكاسو . يؤمن بأن الفن يجب ان ينتقل الى الجماهير من خلال اللوحة الحائطية فى المبانى العامة . تسجل كثير من لوحاته الحائطية حياة وتاريخ ومشكلات المكسيك . رفضت اللوحة التى اعدها لمركز روكفلر بنيويورك لانها تحمل صورة لينين .

وعملهم الزاخر بالمغزى لا يشبه في شيء أسلوب رسامي الجانر القدامى، فليست به تفاصيل لا لزوم لها، وَلا أثر فيه للطبيعية الضيقة أو للرومانسية المتكلفة . انه يرسم بواقعية اشتراكية حقة . وقد أتاحت له خبرته الفنية العميقة أن يتعلم من جيوتو ومايكل أنجلو ودومييه ، ومن الأقطاب الفرنسيين المعاصرين ، دون أن يسقط في وهدة المحاكاة . فموضوع العمل في الحقل عنده ، والعمل الانساني بعامة ، يتخذ لديه مضمونا جديدا تماما . ان موضوعا قديما يجد مغزى جديدا ومعه أسلوب جديد.

تفسير لوحة :

لقد ناقشنا بعض النماذج لتوضيح أن المضمون يعنى شيئا أكثر بكثير من مجرد الموضوع أو الفكرة ، وأنه مهما يكن من أهمية اختيار الموضوع فان مضمون العمل الفنى لا يتحدد بما يتناوله بقدر ما يتحدد بأسلوب تناوله : كيف يعبر الفنان ، بوعى أو بغير وعى ، عن الاتجاهات الاجتماعية المميزة لعصره . وان تفسير مضمون لوحة ليكون فى بعض الأحيان مهمة صعبة ، وكثيرا ما ينتهى الناس فى هذا الصدد الى نتائج متناقضة . وأود أن أوضح ذلك بمثال أيضا . وليكن هذه العبارات التى كتبها يوهانس بيتشر فى تحديد «مضمون» لوحة الجريكو المسماة « عاصفة على توليدو » :

« ان عاصفة مدمرة تتجمع ، وأكداس كثيفة من السحب تملأ الأفق . وقد بدأت بالفعل تلقى بظلالها على أطراف المدينة ، والمدينة تشحب وترتجف أمام المصير الذى يتهددها . وأخذت التلال الخضراء التى تقوم فوقها مدينة توليدو فى تغير ألوانها ، واكتست بلون أخضر شيطانى . وهى تحصر بينها النهر الذى جمد فى مكانه وكأنما أصابه الشلل رعبا من الهول الزاحف ، وأصبح يشكل كتلة جامدة مترقبة تحيط بجزيرة صغيرة ترقد عارية جرداء تنعكس صورتها على السماء المفزعة . وأصاب الرعب الحشائش والأشجار فوقفت منتصبة بلا حراك. انها لحظة السكون التى تسبق العاصفة . والسحب عند الأفق تزداد قتامة

وسوادا ، ويجعلنا الفنان نسمع صوت الرعد يقترب ويجعلنا نشعر بلمعان البرق . انها عاصفة كونية آتية ... ذلك ما نحس به احساسا عميقا . وتوليدو نفسها ، بأبراجها وقصورها ، بجسورها وقبابها ، تهتز من أساسها حتى من قبل أن تنفجر العاصفة بكل قوتها . غير أن هذه الرجفة تبعث فى النفس ، فى الوقت ذاته احساس النصر : ان توليدو سوف تقف صامدة ! » .

وهذا تفسير جميل ومتفائل . غير أن مفسرا آخر يمكن أن يحول عبارة « أن توليدو سوف تقف صامدة » الى تساؤل « هل ستقف توليدو صامدة ؟ » (ونحن لا نوجه اهتمامنا هنا الى توليدو « الحقيقية » بل الى عمل من انتاج فنان لا توحى رسومه بنظرة متفائلة الى العالم بل تقف شاهدا على الرعب الكونى الداهم) . ان الأحجار والصخور والتلال الخضراء التى قدر لها أن تواجه العاصفة لا تبدو ثابتة أو راسخة . كما أن القوة الكونية التى تهدد المدينة من أعلى هى فى الوقت نفسه قوة مختفية تحتية . وليس انعكاس السحب وحدها هو ما يضفى على الحوائط الحجرية شحوبا كريها ، وعلى المنظر كله كآبة .. فهناك شىء كريه وكئيب فى الأشياء ذاتها . وعندما يتأمل المرء اللوحة يتذكر أبيات بريخت القائلة :

لن يبقى من هذه المدن

غير الرياح التى عصفت بها

ان الستار يوشك أن يرفع عن مسرحية فذة . ونحن لا نشهد قلب الطبيعة المتفجر وحده ، مكشوفا عاريا ، بل نرى أيضا المدينة الراسخة التى بناها الانسان بعناية ، مكشوفة معرضة للخطر ، وقد حبست أنفاسها فى عالم يزخر بالأخطار المرعبة . ان البناء الرائع الذى نراه اليوم انما هو أنقاض الغد . ان أحداثا مفزعة سوف تجرى . وسيحل

اليوم الذى تسقط فيه توليدو أيضا وتسوى بالتراب . وربما كان هذا ما أراد الجريكو أن يقوله بكل قدرته الرائعة على التعبير .

والعنصر المحير فى كل من هذين التفسيرين أنهما ذاتيان . ويميل العالم الذى عاش فيه الجريكو وما نعرفه عن موقفه الشخصى الى تأييد الرأى الثانى . وقد اختصرت كثيرا من الحجج والبراهين حتى لا أجعل المثال مملا . ولكن قد يكون من الملائم أن نشير عند هذا الحد الى صعوبة الوصول الى تفسيرات دقيقة للأعمال الفنية فى أى وقت . وينبغى للمرء أن يتساءل دائما عما أراد الفنان أن يقول . ولكن حتى اذا أمكن العثور على الجواب (وذلك أمر نادر) فلا بد أن يكون السؤال التالى : « ولماذا أراد أن يقول ذلك ؟ » وما هى القوى الخارجية ، ما هى المؤثرات الخاصة بعصره التى استجاب لها ، بوعى أو بغير وعى ؟ ألم يغلب عليه عقله الباطن ؟ أ لايخفى المعنى الذى أراد أن يضعه فى عمله معنى آخر أعمق ، معنى اجتماعيا فى نهاية المطاف ، وأن ذلك قد يخالف ما اعتزمه الفنان ؟ وما هى المعايير الموضوعية التى يمكن للمشاهد أن يرجع اليها ؟ ان العمل الفنى ينغمس فى جو عصره وفى محيط شخصيته . ولكن هل يبقى ذلك الجو دون تغيير بعد انقضاء عدة قرون ؟ ألا يختلف العمل نفسه فى عالم مختلف ؟ أليس حكم الأجيال القادمة أصدق عادة من حكم المعاصرين ؟ أليس فى وسع شىء ، لم يكن فى ذلك الحين أكثر من احساس خافت بالمستقبل ، أن يصبح فجأة وبصورة مذهلة هو الحاضر القائم اليوم ؟ ان القيمة الفنية للوحة يمكن أن تناقش بطريقة موضوعية ، ولكن معناها يسمح بتفسيرات عديدة متباينة . وقد عاش الجريكو فى القرن السادس عشر ، ثم اختفى لفترة طويلة ، ونجد أمامنا اليوم الجريكو القرن العشرين . فنحن نبحث دائما عما نحتاج اليه . والعمل الفنى لا يكون أبدا شيئاً فى ذاته ، بل انه يتطلب دائماً تفاعلا بينه وبين المشاهد . فنحن نكتشف معنى العمل الفنى : ولكننا أيضا نضفى عليه هذا المعنى .

ولكن أيا كان معنى اللوحة (وكثير من الأعمال تسمح بتفسيرات متعددة مع تغير الأزمان) فانه دائما أكبر من مجرد موضوعها أو مادتها (مثلا : السحب والعاصفة تتجمع فوق مدينة) . فقد يعالج الرسام ذو النزعة الطبيعية نفس الموضوع بحيث لا تعنى لوحته شيئا أكثر من عاصفة « طبيعية » واقعية فوق مدينة « طبيعية » واقعية . فلا يملك المشاهد ازاءها أكثرمن أن يعترف بالدقة التى سجل بها الفنان العاصفة . وينزل ذلك بمضمون اللوحة ومعناها الى الحد الأدنى ، أى الى درجة التشابه التى حققتها . وعند ذلك يصبح العمل الفنى مجرد نسخة من الواقع ، منظورا اليه من الخارج ، نسخة خالية من المضمون أو الفكر ودون أن تصبح فى ذاتها واقعا جديدا وهاما . ويمكن مع ذلك أن تكون لوحة مرسومة بعناية ، ويكون فى ذلك سبب وجودها ، ولكن ماذا يكون المعنى الأعمق للعمل الفنى اذا لم يفعل أكثر من مجرد نقل ظواهر طبيعية وتسجيلها ، واذا لم يكشف ، ويعرى ، و « يقبض على الأشياء متلبسة » ؟ . وقد كتب جوته فى دراسته عن « الحقيقة والمحاكاة فى الأعمال الفنية » ، يقول مشيرا الى الرواية الشهيرة التى تروى عن اللوحة التى رسمها زيوكزس (*) :

« لا شك أنكم تذكرون تلك العصافير التى هبطت لتلتقط حبات العنب التى صورها الرسام العظيم . أفلا يؤكد ذلك أن حبات العنب رسمت رسما رائعا ؟ لا أرى ذلك على الاطلاق . بل انها تثبت لى أن تلك العصافير المغرمة بالعنب هى عصافير حقيقية . لكن هل يمنعنى ذلك من أن أعتبر اللوحة رائعة ؟ هل أحكى لكم حكاية أقرب عهدا ؟ اننى فى العادة أوثر الاستماع الى الحكايات عن الاستماع الى الكلام الجاد المبنى على الحجج

(*) رسام اغريقى عاش فى أواخر القرن الخامس قبل الميلاد ، درس فى أثينا ، وأقام مرسمه فى افسوس ، ويروى انه رسم لوحة لعناقيد العنب بلغت من الطبيعية حدا خدع العصافير فحاولت التقاطها من اللوحة .

والبراهين . كان أحد الاسـاتذة العظام الذين يدرسـون الطبيعة يملك بين حيواناته الأليفة قردا ، وغاب القرد عن عينه فترة ، وبعد بحث طويل عثر عليه جالساً فى غرفة المكتبة . كان الحيوان جالساً على الأرض وقد تناثرت حوله النسخ المذهبة من كتاب شهير فى العلوم الطبيعية . ودهش العالم لهذه الحماسة للدراسة التى بدت من جانب قرده العزيز . ولكنه عندما اقترب منه اكتشف بدهشـة وانزعاج ان القـرد النهم أكل جميع الخنافس التى ظهرت رسومها فى بعض الصفحات » .

ولا شك فى أن القرد النهم قد اكتشف « بدهشـة وانزعاج » أن الخنافس الحقيقية تفوق الخنافس المرسومة على الورق ، من ناحية المذاق ومن ناحية القيمة الغذائية ، أى اكتشف بعبارة آخرى أن الطبيعة تكون دائما أكثر « طبيعية » من الفن ، وأن الفن لا يستطيع أن يحقق فى هذا الصدد ما تحققه الطبيعة بمقدرة . ومن هنا يتضح أنه لا يمكن أن يكون هدف الفن وغايته أن يعيد تمثيـل الطبيعـة ، ولا يمكن أن يكون معناه ومضمونه هو مجرد التشابه مع الطبيعة .

ولكن مهما بلغ من أهمية الاعتراف بأن معنى العمل الفنى ومضمونه أهم من موضوعه ومادته ، فانه من الجوهرى أيضا أن نعترف للموضوع بنصيبه العادل من الأهميـة . وان تطور الموضـوعات فى الأدب والفن ليستحق دراسة جادة . اذ أن اختيار الموضوع يعكس الظروف الاجتماعية والوعى الاجتماعى السائدين . فالتحول من الموضوعات الأسطورية الى الموضوعات « المدنسة » ، واقتحام الناس العاديين عوالم الملوك والنبلاء ، وفرض العلمانية على الموضوعات المقدسة عن طريق تصوير الحياة اليومية فى المدينة والريف ، واكتشاف الكائنات البشرية أثناء عملها كموضوع صالح للأعمال الفنية ، والتخلى عن « دراما النبلاء » لصـالح « تراجيديا البرجوازيين » ... هذه الموضـوعات الاجتماعية الجديدة تـكشف عن مضمون جديد وتتطلب أشكالا جديدة ، كشكل الرواية الفنى . وهـذا

النوع من التطور لا تحكمه أى صيغة جامدة ، ولا هو يتبع تسلسلا منتظما فى الأحداث : فيظهر الموضوع الجديد أولا ، ثم المضمون الجديد ، وفى النهاية الشكل الجديد ، بل هى بالأحرى عوامل متبادلة متعددة متداخلة، ويمكن للفنان النابغة من أمثال جيوتو أو سيرفانتس أن يدفع العملية الى الأمام دفعة مفاجئة ، متخطيا عدة مراحل دفعة واحدة • وان قدرة الموضوعات التقليدية على الاستمرار (وخاصة الموضوعات الدينية) ، وقدرة الأسلوب القديم على الاستمرار فى التأثير ، وتأثير مجموعة متباينة من الظروف الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية التى يمكن أن يساعد كل منها الآخر أو يقاوم كل منها الآخر ولو بصورة مؤقتة ، وظهور شخصية فنية عظيمة ــ الأمر الذى يحدث عادة كمصادفة سعيدة ــ ان هذه العوامل جميعا يمكن أن تؤدى الى التعجيل بالتطور أو تعطيله ، بحيث تظهر المعانى الجديدة والأشكال الجديدة بصورة تدريجية وبصعوبة ومع كثير من التناقضات ، أو تظهر بيسر أو دفعة واحدة ونحن عندما نحلل أى عمل فنى محدد ، أو أى حركة فنية أو عصر من عصور الفن ، ينبغى أن نحذر من تأثير الآراء المسبقة • ولكننا عندما نستعرض السمات العامة لتاريخ الفن فى مجموعه ، لا يمكن الا أن نلاحظ أن التغييرات التى تطرأ على المضمون والشكل فى الفنون انما ترجع فى نهاية المطاف الى التغييرات الاجتماعية والاقتصادية • وسنجد أن المضمون الجديد هو الذى يحدد فى آخر الأمر الأشكال الجديدة •

وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد فى الأشكال القديمة• لكن يمكن أيضا أن يحطم المضمون الجديد الأشكال القديمة ويدمرها بعنف ، ويوجد الأشكال الجديدة مكانها • ويستشهد الناقد السويسرى كونرادفارنر بالفن المسيحى خلال الفترة الأخيرة من العصور القديمة كمثال على المضمون الجديد الذى يستعير الأشكال القديمة مؤقتا فيقول :

ان هذا الفن قد استخدم الأشكال الوثنية القديمة للتعبير عن المضمون الجديد الذى لم يعد وثنيا ٠ ولقد اضطر الفنانون المسيحيون الى استخدام الأشكال القديمة حتى يقدموا المضمون الجديد فى صورة مباشرة بقدر الامكان ، اذ أن هذه الأشكال كانت تتفق مع الأساليب المألوفة فى رؤية الأشياء ٠ وكان الاهتمام الرئيسى للمسيحيين الأوائل أن ينشروا الرسالة المسيحية على أوسع نطاق حتى يتمكنوا من خلق العالم الجديد ٠ وتوالت أجيال من الفنانين قبل أن ينشأ شكل جديد يتفق مع المضمون الجديد ٠ فالأشكال الجديدة لا تخلق فجأة ، كما أنها لا تطبق بمرسوم ٠ ويصدق نفس القول على المضمون الجديد ٠ ولكن ينبغى أن يكون الأمر واضحا : فالمضمون ، وليس الشكل ، هو الذى يتجدد فى البداية دائما ٠ المضمون هو الذى يولد الشكل وليس العكس ٠ المضمون ياتى اولا ، لا من حيث الأهمية وحسب بل ومن حيث الزمن أيضا ٠ وذلك ينطبق على الطبيعة ، وعلى المجتمع ، وبالتالى على الفن ٠ وحيثما نجد الشكل أهم من المضمون ، سنجد أن المضمون قد بلى وفات أوانه ٠ فعند نهاية العصور الوسطى نجد الشكل القوطى القبيح ، وفى عصر انتهاء الحكم المطلق نجد الرو كوكو المفتعل ، وفى عصر البرجوازية المنهارة نجد التجريد الأجوف » ٠

ولا يسع أحدا أن ينكر أن المسيحية جاءت الى العالم بأفكار جديدة ٠ ولكن لا يجوز أن نتجاهل أنها كانت فى سنيها الأولى تنتمى الى العصور القديمة حتى فيما يتصل بمضمونها ، وكانت تنافس أديانا مشابهة، كالديانات القائمة على عبادة متراس وايزيس وسيرابيس ، وهى ديانات تخطت اطارها المحلى وحاولت أن تشبع حاجة الامبراطورية الرومانية الى وحدة دينية ٠ وكانت المسيحية ــ وخاصة فى صورتها الاسكندرية ــ شديدة الرغبة فى الاستقرار كحركة داخل اطار العصور القديمة والارتباط بفنون تلك العصور وفلسفتها ٠ غير أن ذلك قد لا يتصل

بما نحن فيه اتصالا مباشرا . فالنقطة الرئيسية التى يثيرها فاونر ، والتى لا نجد معدى عن موافقته عليها ، أن الأفكار الجديدة يمكن أن تستخدم الأشكال القديمة فى الأعمال الفنية .

لقد وجدت القوطية فى بدايتها ثروة هائلة من الأشكال الجديدة ووسائل التعبير النابعة من المضمون الاجتماعى الجديد ومن نهضة طبقات اجتماعية جديدة . بل ان العملية بدأت منذ وقت سابق ، فى الفترة الرومانيسكية المتأخرة . فقد تعرض العالم الرومانيسكى (*) الرسمى القائم على النظام الاقطاعى لتغييرات ثورية ، وانهار نظام الطوائف الجامد الذى لم يكن يرى الكائنات البشرية بل يرى الطوائف والدرجات . واختفت الرصانة المتعالية للسادة الاقطاعيين فوق عروشهم ، وخدمهم يركعون عند اقدامهم ، واختفى بريق الذهب واللون الأحمر والأزرق واللمعة الباردة للألوان واللفتات المحسوبة للعظماء الأرستقراطيين ، وحلت محلها الواقعية الملهوفة التى تميز الفن القوطى فى بدايته والفن الرومانيسكى فى نهايته . وحل المسيح الذى يتحمل الآلام والعذاب ، المسيح القريب من أبناء الشعب العادى فى فقرهم وقبحهم ، محل رئيس الملائكة الذى يشبه الحاكم الاقطاعى . وحلت مريم العذراء ، حامية المقهورين والمضطدين ، محل ملكة السماء الجالسة على عرشها فى جلال . ومع نهايات النحت الرومانيسكى كانت شخصية لعاذر قد أصبحت شخصية رئيسية ، كانت ادانة لغطرسة الأغنياء والأقوياء ، وللمشغولين بنهمهم واشباع شهواتهم ، وادانة للجسد بكبريائه ورذائله . ان الكلاب تلعق جراح لعازر المتقيحة ، ولكن الملاك الذى سيقوده الى السماء يقترب ، والموت والشياطين تهيىء نهاية مروعة للرجل الغنى . ويصور موت الغنى بحمية الخيال الساعى الى الانتقام : فأحد الشياطين الصغيرة ينتزع روحه من فمه ، والآخر يسخر منه ملوحا بكيس نقوده ، ومجموعة هائلة من الوحوش

(*) نسبة الى العصر الرومانى فى اوربا ، ويمتد بين العصور القديمة الكلاسيكية وبداية العصر القوطى .

والطيور والزواحف والثعابين تنقض عليه لتحمل جسده الممزق وتنزل به الى الجحيم . وقد كتب فريدريك هير فى كتابه « نهضة أوروبا » يقول:

« وهناك نقوش غائرة أخرى تصور عقاب الأغنياء وغيرهم فى الجحيم ، فى أعماق الجحيم . فنرى البخيل يتمرغ على الأرض زاحفا على يديه وقدميه كالسائمة ، وظهره منحن نحو الأرض وكيس تقوده الى جانبه ، فى حين نرى شيطانا له أطراف الانسان والحيوان معا ويحيط به شيطانان آخران ، نراه يدفع بمخلبه فى جسد الرجل الغنى ... كما نجد أن (المرأة والثعابين) ، المرأة العارية التى ترضع الثعابين أثداءها ، أصبحت صورة مألوفة فى الرسوم التى يقدمها هذا الفن الشعبى كتجسيد للرذيلة والفسق » .

— ان فريدريك هير ، وهو كاتب كاثوليكى ، قد أدرك بوضوح أن الفن الجديد الذى اكتسح التراث الرومانيسكى الاقطاعى شكلا ومضموناً ، كان متأثرا بالتغيرات الاجتماعية والتطورات العميقة التى شهدها ذلك العصر . لقد تحرك آلاف من الفلاحين الذين لا يملكون أرضا ، وتحرك معهم عديدون من « المتجولين » من الرهبان الفارين من أديارهم والحجاج والطلبة والمتشردين . كانت قوة المال المتزايدة تقوض أساس المجتمع الاقطاعى . وكانت طبقة جديدة واثقة بنفسها من سكان المدن ، هى بشائر البرجوازية ، آخذة فى النمو ، كما بدأت تنشأ فى المجتمع فئة جديدة هى فئة الملاك الصغار ، وتجمعت لأول مرة أعداد كبيرة من العمال فى مصانع النسيج فى القرون الوسطى . وأدت الحركة الاجتماعية التى خاضها سكان المدن والملاك الصغار والفلاحون والبروليتاريون الى تحويل الكتاب المقدس الى سلاح ضد الحكام الدنيويين ، وشكلت هذه الفئات مجموعة مكافحة لا تؤمن بالدين . واستخدم أبيلار وغيره الروح القدس فى كفاحهم ضد السيطرة الاقطاعية ، واستخدموا تراث العصور القديمة ضد جمود

التفاوت الاجتماعي وسلطانه ، ثم جاء تأثير الثقافة العربية فزاد من غليان العقول ، وبدأ جنين الثورة البرجوازية يتحرك فى رحم أوروبا المسيحية .

وكان قيام جمعيات البنائين الحضريين من مظاهر العصر الجديد ، وأصبحت هذه الجمعيات نفسها من أدوات نشر الأسلوب الجديد . وربما كان هير مغاليا عندما يزعم « أن العالم القديم الذى عرفته القرون الوسطى الاقطاعية قد تداعى وأعيد تشكيله من خلال الحماسة الصليبية لحركة البنائين » . غير أن أثر هذه الحركة ظاهر للعيان كعنصر فى تيار اجتماعى أوسع . وقد أوضح هير أننا نستطيع أن نرى أن « نقطة التحول العظمى تظهر فى الأعمال الفردية كما تظهر فى التنوع الهائل للموضوعات » . وقد كتب :

« اننا نواجه بالقرب من كنيسة سان جوليان بريودى تمثالين حجريين يمثلان وجهين قويين واقعيين ، لهما قسمات خشنة ... فلأول مرة فى تاريخ أوروبا تظهر فئات جديدة فى المجتمع وتطالب بأن يسمع صوتها أو بأن تظهر صورتها ... انها الدينامية التى يتسم بها أناس جدد ، جماهير جديدة تكافح للتعبير عن نفسها . وهنا نرى بدايات لرسوم الجماهير الحقة كما نجدها فى قبو كاتدرائية كلير مون فيران ، حيث نرى أشخاصا عاديين من كل نوع ، كباراً وصغاراً ، يحتشدون حول المسيح عند قيامه بمعجزة أرغفة الخبز والسمك ، وهم يمدون أيديهم لتناول الخبز الذى يوزعه عليهم . وقد رسم هؤلاء الأشخاص بواقعية قاسية ، وصورت ملامح وجوههم بخطوط قوية واضحة . ونرى هنا المسيح الطيب القوى الحنون فى صورة مسيح الشعب الحق » .

وهكذا ، فمع تحول الفن الرومانيسكى الى الفن القوطى ، ومع اخلاء الاقطاعية الخالصة مكانها لوضع اجتماعى تستطيع البرجوازية فيه أن

تحقق نجاحا اثر نجاح ، نجد مضمونا اجتماعيا جديدا يملأ مجالات الفن ، ويوجد أشكالا جديدة وأساليب جديدة للتعبير ، ونجد هذا الفن الجديد واقعيا فى جانب منه صوفيا فى جانبه الآخر . ان عملية اضفاء الطابع العلمانى على الفنون - وهى العملية التى استمرت طويلا - كانت قد بدأت فى هذا العهد ، ومعها أغانى المنشدين المتجولين ، وادخال الواقعية الشعبية فى الفنون البصرية ، واضفاء الطابع الانسانى على شخص المسيح ، ودخول العقل والاعتراض الفردى الى اطار الفلسفة المسيحية .

ان الأسلوب الذى كان يمجد العالم الاقطاعى ويرى فيه مثلا أعلى ، والذى كان لا يعترف بالعلاقات الانسانية ولا يسلم الا بالفئة والدرجة الاجتماعية ، لم يعد يتفق مع الحركات والانتفاضات الاجتماعية الجديدة . وكانت حاجة الطبقات الجديدة الى التعبير عن نفسها تتطلب وسائل جديدة . واذا تتبعنا انتشار الفن القوطى ، سنجد أن استخدام الأساليب الواقعية بل والطبيعية ينشأ حيث يشرع الناس العاديون فى أداء دور فى الفنون البصرية . ويبدو من الاكتشافات الجديدة أن فن المجتمع البدائى الخالى من الطبقات بدأ بنزعة طبيعية بدائية، وأن التبسيط والتجريد لم يتغلبا الا فى أواخر العصر الحجرى . وقد أصبحت لهما السيادة منذ ذلك الحين ، واستمرت طوال فترة أشكال الحكم الارستقراطى كافة ، على حين نشأت الحركات المخالفة دائما بين فئات العامة من الناس . ونجد أثر ذلك فى الفن القوطى - وقد كان أول حركة « بورجوازية » فى الفن داخل اطار النظام الاقطاعى الذى كان لا يزال قائما - ونجد فى ذلك الأثر تناقضا ملموسا : فنرى من ناحية واقعية عنيفة شديدة الجرأة ، ومن ناحية أخرى شوقا غلابا الى حياة روحية غير مادية ، الى النجاة من « وادى الدموع » الى ما وراءه . وان أبراج الكنيسة القوطية التى تشير الى ما لا نهاية لتحمل فى ذاتها المعنيين المتقابلين : فهى تعبر عن تحدى السماء ، كما تعبر عن الوجد الصوفى للخلاص . ان الفئات الاجتماعية

التى تحلم بالخلاص كانت لا تزال مقيدة بالنظام الاقطاعى وتراثه • وكان ذلك مصدر الطابع المتناقض للفن القوطى الذى يلقى تقديرا عظيما لجرأته كما يتعرض للسخرية لما يحتويه من سخافات « همجية » • لكن الفن القوطى كان يعنى قبل كل شىء اضفاء الطابع الانسانى على الموضوعات المقدسة ، وان كان هذا العنصر الرئيسى قد اختفى جزئيا وراء صور الوحوش الشيطانية القاسية ووراء الفلسفة المبهمة المتعالية •

جيوتو :

كان جيوتو (*) أول أقطاب النزعة الانسانية الجديدة• وأصبح المسيح لديه ابن الانسان حقا ، فغدت الأحداث المقدسة أحداثا دنيوية ، وأمسى العالم الآخر عالما بشريا • وحتى الذهب الرقيق الذى ترسم به هالات القديسين ، لم يعد صدى للخلفيات المزوقة الخارقة للطبيعة التى تميز الرسوم القديمة ، بل تحول الى شىء أشبه بالشذى الصادر عن انسانية خالصة • ان هذه اللوحات الحائطية لا تعلن عن عالم جامد غير قابل للتغيير، بل نرى كل شىء فيها يتحرك وكأنه لقاء الانسان بالانسان • اننا لم نعد بازاء الهام يتخطى التاريخ ويتجاوزه ويتطلب التسليم المطلق ، بل نسمع قصة المسيح تروى كقصة واقعية قريبة الى النفس ، بحيث يمكن للناظر اليها أن يشارك فى أحداثها • ونجد تصويرا للمواقف الدرامية لا للوجوه التى لا يعتريها التغيير • ولم تعد الشخصيات ، التى نلمس العلاقة فيما بينها ، محصورة داخل السطح ذى البعدين المميز للرسم ، بل انها تكاد تخرج منه وتتقدم فى الفراغ ، كأنما تريد أن تتخلص من كل قيد ، وترتبط بكل من يعيشون اليوم • ونلمس فى هذه الشخصيات التى يغلب

(*) جيوتو (حوالى ١٢٦٦ ــ ١٣٣٧) فنان فلورنسى • تحول من النزعة البيزنطية التقليدية الى دراسة الطبيعة وتصوير الوجوه وحركات الاجسام فى تعبيراتها الحية • من اشهر اعماله لوحات الفريسكو الثمانى والثلاثون فى كنيسة أرينا ببادوا •

عليها الطابع العلمانى والانسانى واقعا اجتماعيا جديدا ووعيا جديدا بعيدا عن الجمود .

ولكننا اذ نبدى اعجابنا « بالواقعية » الفخمة لأعمال جيوتو ، لا يجوز أن نخطىء فنتصور أن الفن البيزنطى أو الفن الرومانيسكى المبكر كان فنا غير « واقعى » أو أنه كان يتعمد الابتعاد عن الواقع . فالوحدة والانفراد المتغطرس الذى نشاهده لدى الأباطرة البيزنطيين رجالا ونساء ، ولدى الملائكة والقديسين بكل ما يحيط بهم من أدوات ذهبية جامدة ، والملوك المقدسين ذوى المهابة والضخامة الذين يحيط بهم أتباع فى أحجام الأقزام ، هذه الصور جميعاً كانت تعبيرا صادقا فى الفن الرومانيسكى عن الواقع الاجتماعى . ان السكون والجمود غير الانسانيين المميزين للشخصيات ، و « عدم طبيعية » النسب ، لم تكن بأى حال نتيجة لعدم قدرة الفنانين على الرسم . بل أراد هؤلاء الفنانون ، من خدم الطبقة الحاكمة ، أن يصوروا نظاما «خالدا» للعالم ، وأن يرسموا أقنعة لشخصيات اجتماعية رفيعة ، ولم يريدوا أن يرسموا أناسا ينغمسون فى علاقات قابلة للتغير . كانت صفات القوة أهم من الناس الذين يتصفون بها . ولم تكن وظيفة الفنان أن يمجد الطبيعة ، بل أن يمجد « الطبيعة العليا » للنظام الاجتماعى . فلم يكن الأمر الجوهرى هو النسب الطبيعية بل السلم الاجتماعى الجامد للفئات والطبقات .

المجتمع والأسلوب :

لقد حاولت بايجاز شديد أن أوضح باستخدام الأمثلة كيف أن مجموعة جديدة من الموضوعات ، وأشكالا جديدة للتعبير ، وأسلوبا جديدا ، يمكن أن تنشأ نتيجة للتغييرات التى تطرأ على المضمون الاجتماعى . ولكنى أدرك تماما أنى قد اضطررت الى المغالاة فى التبسيط فالمضمون الاجتماعى الجديد لا يعبر عن نفسه أبدا تعبيرا مباشراً بل يلجأ دائما الى

الخطوط المنحنية . ولا بد لكل من يحاول وضع سوسيولوجية للفن أن يدخل هذه المنحنيات في تقديره اذا لم يشأ أن يكون عابثا أو مستهترا. وسأكتفي هنا بالاشارة الى احدى المحاولات التي تمت في هذا الصدد ، وأذكر أن عددا كبيرا من الأسئلة سيبقى في حاجة الى اجابات : لماذا اتخذ الفن القوطي ذلك الشكل الخاص الذي تميز به ـ القوس المدبب ، والكتف الطائر ، والسقوف المعقودة المتقاطعة ؟ ولماذا أصبحت اللوحات ذات البعدين ذات أبعاد ثلاثة ؟ كيف اشتركت العناصر الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية لابتداع أسلوب جديد ؟

ان أرنولد هاوسر في كتابه المثير « فلسفة تاريخ الفن » يقدم عددا من الأسئلة المشابهة :

« ما هو العامل الذي حرك في البداية التغيير الذي أدى الى الفن القوطي ...؟ وأيهما ظهر أولا : السقوف المعقودة المتقاطعة أم فكرة التكوين المتعامد ؟ وهل كون المهندسون الذين بنوا الكاتدرائيات القوطية مفهومهم عن (التعامد) نتيجة للوسائل التي غدت متوفرة لتحقيقه ، أم أن رؤية جديدة للارتفاع ، نظرة قوطية متسامية ، هي التي استخلصت من أصحاب الحرف الوسائل اللازمة لترجمة تلك الرؤية الى حجارة وزجاج ؟ »

ولا بد لنا من الرجوع الى الدراسات المتخصصة كهذه الدراسة التي يقدمها هاوسر حتى تحصل على اجابات لتلك الأسئلة . بل وسنرى أن أفضل الدارسين يجدون صعوبة في بعض الأحيان في تقديم اجابات محكمة ودقيقة ، اذ أن الأسباب متعددة ومتداخلة ، ويصعب تحديد النقطة التي تحولت فيها التغييرات الكمية الى تغيير كيفي ، ولذا فقد تتفق مع هاوسر عندما يقول :

« ان الاعتراضات التي تثار ضد اتخاذ التاريخ الاجتماعي للفن

وسيلة لتفسيره ، تنبع فى معظمها من محاولة تحميل هذا التاريخ الاجتماعى بأهداف ليس فى وسعه النهوض بها • وأى محاولة من جانب التـــاريخ الاجتماعى لتصوير طراز خاص من طرز الفن على أنه التعبير المبـــاشر المتجانس عن شكل محدد من أشكال المجتمع ، انما تكون محـاولة فجة جدا فالفن فى عصر معقد اجتمـاعيا لا يمكن أن يكون متجانسـا ، على الأقل لأن مجتمع ذلك العصر ليس متجانسـا • فهو لا يمكن أن يكون أكثر من تعبير عن فئة اجتماعية ، عن جماعة من الناس لها بعض المصالح المشتركة • وسنجد فيه عددا من الاتجاهات الأسلوبية المتباينة بقدر ما فى ذلك المجتمع من مستويات ثقافية متباينة » •

ولكن لما كانت الطبقات الاجتماعية هى أكثر « مجموعات النـاس التى لها بعض المصالح المشتركة » استمرارا وفاعلية ، نجد أن الحاجة الى التعبير بالفن ووسائل هـذا التعبير تحـددها الطبقات (وان كان ينبغى أن نسلم بأن الطبقة الاجتماعية ليست قلعة لا نوافذ فيها، وأن الطبقات المتعادية نفسها تؤثر احداها فى الأخرى ، وأن الأشكال والتقـاليد التى توجدها طبقة حاكمة قديمة يمكن أن تؤثر فى الطبقـات الجـديدة النامية ، وأن التغييرات والتطورات تحدث حتى داخل الطبقـة الواحدة) • ولذا فان هاوسر على حق عندما يقول :

« ان التاريخ الاجتمـاعى للفن يؤكد ـ وهذا هو التأكيد الوحيد الذى يسـتطيع أن يقـدم الدليل عليه ـ ان الأشكال الفنية ليست مجرد أشكال نابعة من الوعى الفردى ـ يحددها السمع أو البصر ـ وانما هى أيضا تعبير عن نظرة الى العالم يحددها المجتمع » •

وينبغى لنـا أن نضيف ، أنه حتى أشـــكال الخبرة الفـردية التى « يحددها السمع أو البصر » لا تتجمع بصـورة مسـتقلة عن التطورات الاجتماعية • فالطرق الجديدة لرؤية الأشـياء أو للاسـتماع اليها ليست

مجرد نتيجة لارهاف الحواس وانما هى أيضا نتيجة للحقائق الاجتماعية الجديدة • فالايقاع والضجة والسرعة المميزة للمدن الكبيرة مثلا تؤدى الى ايجاد أشكال جديدة من الرؤية أو السماع ، فالفلاح يرى المناظر الطبيعية بعين مختلفة عن عين ساكن المدينة • بيد أن النقطة الجوهرية هى أن الظروف الاجتماعية قلما تجد انعكاسا مباشرا لها فى الفنون• والأشكال الجديدة والأفكار الفنية الجديدة لا تتطابق مع المضمون الاجتماعى الجديد تطابقا كاملا •

ومع ذلك ، أليس صحيحا أن ما نطلق عليه اسم « الأسلوب » هو التعبير العام في الفن عن عصر ، عن مرحلة اجتماعية ؟ ألا نستطيع أن نميز نفس « الأسلوب » فى موقف عام يمتد من الملابس الى السياسة ، ومن الأخلاق الى السلوك ، ومن الموسيقى الى الشعر ؟ أليس «الأسلوب» هو خير تعبير عن المجتمع ؟ فنحن لو درسنا ظاهرة الأسلوب لوجدنا قبل كل شيء أن هناك مجموعة من الأشكال والمفاهيم والاتجاهات قبلها الفنانون على اختلاف اتجاهاتهم وعلى اختلاف مشاعرهم ، واعتبروها قانونا ارتضوا الخضوع له باختيارهم • وهكذا نجد عنصرا جماعيا قد دخل انتاج الفرد ، فرغم أن الانتاج الفردى يمكن أن يختلف أوسع الاختلاف تبعا لموهبة الفنان وأصالته فان العنصر المشترك يبدو واضحا (وان كان يصعب في الغالب تحديده) • ويميل أصحاب النظريات ذوو النزعة الميتافيزيقية الى أن يستنتجوا من ذلك أن الفن له « كيان » غامض ، وأن له « وجودا حيا » منفصلا عن الظروف الاجتماعية ، وأنه يتطور وفقا لقوانينه الذاتية ، وأنه قد يتطور من الأشكال البسيطة الى الأشكال التى تزداد تعقيدا باطراد (بغض النظر عما اذا كان ذلك يتعارض مع التطور الاجتماعى أم لا) أو أن للفن حياة تخضع لدورة متصلة من الشباب والشيخوخة ، والميلاد والموت ، بحيث تنتج كل « دورة ثقافية » فنا جديدا تماما خاصا بها ، ولكنها تمر رغم ذلك بكافة المراحل التى مرت بها فنون

« الدورات الثقافية الماضية » • وترى هذه النظرية أن تطور الفن هو مجرد مسألة شكل ، ومسألة القضايا الداخلية للفن ذاته ، وأن الأسلوب ليس نتيجة للتغييرات الاجتماعية والانجازات الفردية وانما هو قوة لها استقلالها الذاتي تتحكم في كل ما عداها • ومن هنا فان الفنان وراعيه وجمهوره الذي يعد مستهلكا للانتاج الفني يمكن أن تعد بمثابة الأجهزة التنفيذية للفن ، فهو يخلق بمساعدتهم ولكنه يفرض أيضا عليهم قوانينه• ولو كان هذا الرأى صحيحا لكان لكل عصر تاريخي أسلوبه المحدد تماما ، ما دام الأسلوب جوهراً مقدسا لا تعدو الأعمال الفنية الفردية أن تكون منسوبة اليه • ولكننا اذا راجعنا العصور المختلفة فى تاريخ الفن ، نجد أنه وان كان تطور الفنون فى أى فترة محددة يميل الى استخدام أسلوب بعينه ، فان هذا الاتجاه يتعرض دائما لتيارات معاكسة • فبعض فروع الفن تتطور بينما تتخلف الفروع الأخرى ، وكان هناك دائما فنانون لهم فردية متميزة قاومت الأسلوب العام السائد • وقد تصادمت الحركات الفنية المختلفة وتداخلت ، وتصارعت العناصر المتباينة أو تغلغل أحدها فى الآخر (مثل الواقعية والاستعلاء فى الفن القوطى) وتبلغ الصورة فى الواقع حداً من التعقيد والتناقض يجعل محاولة تفسيرها على أساس من قاعدة الوحدة المطلقة فى الأسلوب أمرا غير مستطاع •

ولا يسع أحدا أن ينكر الأثر المعوق للأشكال القديمة والمألوفة • فالفنانون يبدون رغبة مشروعة فى ألا يبدأوا دائما من البداية ، بل أن ينطلقوا من نقطة سبقهم اليها غيرهم ، وأن يحولوا ويطوروا أسلوبا قائما ليوجدوا منه شيئا جديدا • فاذا أردنا أن نفهم أسلوب فترة من الفترات فلا يجوز أن ندرسه وحده منعزلا عن غيره ، بل ينبغى أن ندرسه فى سياق تاريخ الفن فى مجموعه ، أن ندرسه كحلقة فى سلسلة التطور التاريخى • غير أن ذلك لا يصدق على الفن وحده بل وعلى كافة الظواهر الاجتماعية • ونحن لا نستطيع أن نفسر الظهور المفاجىء لمجموعة جديدة

من الموضوعات أو الأساليب الفنية الجديدة النابعة منها (مثل ظهور الانسان العامل فى الأعمال الفنية) أو الانجازات الأصيلة لفنانين من أمثال جيوتو أو الجريكو أو بروجيل أو جويا أو دومييه ، لا يمكن أن نفسرها بالتطور « العفوى » للفن أو التطور القائم على الاستقلال الذاتى. كما أن هذه النظرية لا تلبث أن تنهار عندما تحاول تفسير ظهور الواقعية فى الفن واختفائها فى فترات متعاقبة ، وذلك لأن النظرية تتجاهل باصرار ان الفن المتشبث بالأسلوب مرتبط بالنظم الارستقراطية وأن الفن الواقعى مرتبط بالحركات الشعبية ، وأن الملحمة اختفت مع اختفاء عصر الفروسية ، وأن الرواية ازدهرت مع ازدهار البرجوازية ، وأن الموسيقى البوليفونية ماتت مع النظام الاقطاعى وأن الموسيقى الهوموفونية تطورت مع العصر البرجوازى ، وهكذا . واننا لنخطىء فهم طبيعة الفن تماما اذا زعمنا أنه ليس للمسائل الشكلية فى الفن وجود ، وأن كافة المشكلات مرتبطة بالأوضاع الاجتماعية ارتباطا مباشرا . لكن هاوسر يصيب الحقيقة عندما يقول :

« ان أكبر خطر يتعرض له تاريخ الفن هو أن يصبح مجرد تأريخ للأشكال والمشكلات ، وهو خطر تعرض له تاريخ الفن باستمرار منذ أن وضع ريجل (*) أساس المنهج الحديث فى دراسة الفن ...

« ان القضايا الشكلية للفن ومهامه الشكلية قضايا لا شك فى أهميتها، وهى ليست من توهم أحد أو من اختراع أصحاب المناهج ، ولا بد لأى محاولة لوضع تاريخ علمى للفن أن تتابع هذه الأشكال والمشكلات ... بيد أن الأعمال الفنية لا تظهر الى الوجود كحل لتلك المشكلات ، بل تظهر المشكلات خلال انتاج الأعمال الفنية التى تنتج للأجابة على أسئلة

(*) الواس ريجل (١٨٥٨ – ١٩٠٥) ناقد نمسوى ، اشتهر بدراسته للعلاقة بين فنون الشرق والعصور القديمة وبين فنون أوربا الغربية فى العصور الوسطى .

لا ترتبط كثيرا بالمشكلات الشكلية أو التكنيكية ، بل هى أسئلة ترتبط بالنظرة الى العالم ، وبالسلوك فى الحياة ، وبالايمان والمعرفة » .

ولهذا فاننا عندما نتناول بالتحليل المنجزات الفنية لعصر محدد ، ينبغى أن نهتم بالقضايا المتصلة بالأسلوب والشكل وأن ندرس الأسلوب السائد ، ولكن ينبغى أيضا أن تدرس محاولات الابتعاد عن ذلك الأسلوب. وعندما نتابع تاريخ الفن لا يجوز أن ننظر اليه ككتلة مترابطة ليس لها صاحب ، بل كانتاج لفنانين أفراد لكل منهم موهبته الخاصة ومطامحه الشخصية. وينبغى قبل كل شىء أن ندرس الظروف الاجتماعية والحركات والصراعات التى تميز عصرا بذاته ، وأن ندرس العلاقات الطبقية وتناقضاتها والأفكار الناتجة عنها ، سواء كانت دينية أم فلسفية أم سياسية، حتى نتمكن من رؤية فن تلك الفترة فى سياقه الحقيقى لا فى سياق موهوم . وينبغى أن نحذر من أن نرى فى كل عمل من أعمال الفن ، أو فى كل عنصر من عناصر الأسلوب ، تعبيرا مباشرا وصريحا عن وضع طبقى أو اجتماعى وينبغى ألا نحكم على انتاج كاتب أو فنان أو موسيقى بالنظر الى مدى تقدمه أو رجعيته فحسب (فقد يتداخل هذان الاتجاهان ، كما أوضح لينين فى دراسته عن تولستوى ، كما أن مسألة الجودة يجب أن تدخل فى كل حكم على العمل الفنى). ولكننا اذا لم نطبق علم الاجتماع على الفنون ، واذا لم نبحث الأسباب الاجتماعية الكامنة وراء موضوعاتها وأشكالها ومضمونها وهى متغيرة باستمرار ، فسنجد أنفسنا حتما فى عالم غريب من الافتراضات المجردة ومن اللاأدرية العاجزة ، ونجد أنفسنا بعيدين تماما عن الواقع . ومهما يبلغ من ذكاء تحليل كهذا . ومهما يبلغ من قدرة صاحبه على رؤية التفاصيل والمشكلات الخاصة ، فان ذلك التحليل لن يستقيم على قدميه ما لم يعترف بأن المضمون – أى العنصر الاجتماعى فى نهاية الأمر – هو العامل الحاسم فى الفن ، وهو الذى يحدد الأسلوب .

الشكل والتجربة الاجتماعية :

ورغم ذلك فانه ليكون من الحماقة أن نركز كل اهتمامنا على المضمون وأن نضع الشكل فى المقام الثانى . فالفن هو تشكيل ، هو اعطاء الأشياء شكلا ، والشكل وحده هو الذى يجعل من الانتاج عملا فنيا . وليس الشكل أمرا عارضا أو طارئا أو ثانويا ، (كما أن شكل البللورة لا يمكن أن يكون شيئا من هذا) . وقوانين الشكل وأصوله الاصطلاحية انما هى تجسيد لسيطرة الانسان على المادة ، وهى وسيلة للمحافظة على الخبرة البشرية ونقلها للأجيال القادمة ، كما أنها وسيلة للمحافظة على المنجزات السابقة . انها النظام الضرورى للفن وللحياة .

واذا أردنا أن نفهم الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية ، فينبغى أن نعرف كيف جاءت الى الوجود والشكل الذى يتخذه أحد الموضوعات الاجتماعية - وهو دائما من منتجات العمل - يرتبط بوظيفته أوثق الارتباط : فقد شكل الانسان البدائى قطعة من الصخر أو الخشب أو العظام حتى يخدم بها غرضا من أغراضه . أى بعبارة أخرى ان الشكل يعبر عن الغرض الاجتماعى . وقد أدت التجارب المتعددة والمحاولات التى لا حصر لها للمحاكاة ، الى ايجاد أشكال ثابتة معينة تتجسد فيها خبرة الماضى مجتمعة فى مجال معين . وانقضت آلاف السنين قبل أن يصل الانسان الى شكل نمطى للآنية الخزفية ، وكانت الأوانى قبل ذلك تصنع من أجل الغرض المطلوب مباشرة ، من أجل أداء وظيفة محددة ، لا من أجل الشكل. ثم أمكن فى آخر الأمر الاحتفاظ بشكل ذى مميزات عملية ظاهرة ، وأصبح نموذجا ونمطا يستخدم لانتاج أشكال أفضل . ان الشكل هو الخبرة الاجتماعية عندما تتخذ صورة ثابتة

وتتحكم فى الشكل أيضا المواد المستخدمة الى حد ما . وليس معنى ذلك ما يؤكده بعض أصحاب النزعة الصوفية من أن ثمة شكلا محددا

« كامنا » فى مادة بعينها ، ولا أن كل مادة تسعى نحو الكمال أو نحو التخلص من طبيعتها المادية ، ولا أن رغبة الانسان فى تشكيل المواد هى « نزوع ميتافيزيقى نحو الشكل » • ولكن لكل مادة خواصها المحددة التى تسمح لها بأن تتشكل فى صور محددة وان كانت متعددة • وبذا نجد أن أشكال المسكن الذى يؤوى الانسان تتأثر الى حد بعيد بنوع المادة المستخدمة ، بما اذا كان المأوى مصنوعا من الحشائش المقواة أو من فروع الشجر أو من الخشب أو الحجر أو الطين ، أى أن المادة المتوفرة أكثر من غيرها تحدد جزئيا الشكل الذى يتخذه المسكن • وكذلك فان النسب والسيمترية التى تراعى فى اقامة المسكن (وأى انتاج آخر من منتجات العمل) لا تكون نتيجة « لنزوع جمالى نحو الشكل » وانما يحددها تركيب المادة والخبرة السابقة لصانعها • فالبيت الذى يبنى بغير نظام وبجوانب منبعجة من ناحية وضامرة من الناحية الأخرى لا يعيش نفس السنوات التى يعيشها بيت روعيت فى بنائه بعض قواعد السيمترية• وكما أن السيمترية فى البللورة تعبر عن توازن الطاقة ، وبالتالى عن ادخارها ، فان السيمترية فى المسكن أو غيره من منتجات الانسان هى أيضا تعبير عن الاتزان • ولا شك فى أن الانسان البدائى لم يكن يعرف القوانين النظرية التى تحكم المادة ولكنه عرفها فى التطبيق ، وعرف قيمة القياس والنظام نتيجة للخبرة المباشرة • واذا ذكرنا أن هذه الخبرة فى المجالات الأخرى للنشاط الجماعى تؤكد أيضا قيمة الايقاع وتكرار الايقاع، سنجد أن العنصر الصوفى الذى كثيرا ما نسمع عنه فى وصف مدى احترام الانسان البدائى للنظام والترتيب قد انهار من أساسه •

ان الأشكال التى تنشأ من عمليات العمل الجماعية ، الأشكال التى تتجسد فيها التجربة الاجتماعية ، تميل الى الثبات ولا تقبل التغير بسهولة • واذا نحن درسنا تطور الانتاج أو البناء أو غيرهما لوجدنا أن ثمة اتجاها للابقاء على الأشكال القديمة حتى عندما تستخدم مادة جديدة،

وان كان يحدث أحيانا أن تقتحم المادة الجديدة الأشكال القديمة . فنحن نجد عناصر من « الأسلوب » البدائى للأكواخ المصنوعة من الحشائش أو الطين أو الخشب فى المبانى الحجرية التى ظهرت فى عصر تال (*). كما أن الأشكال التى اتخذتها الأدوات الحجرية تبقى مستمرة فى أدوات العصر البرونزى والعصر الحديدى ، وذلك رغم أن المواد الجديدة تجعل من الميسور صنع أشكال ذات قيمة عملية أكبر . وليس ثمة ما يُستغرب فى هذا الاتجاه المحافظ للشكل ، فانما هو امتداد لاتجاه كل الجماعات الى التشبث بخبرتها الاجتماعية التى اكتسبتها بالعرق والجهد ، وميلها الى نقل هذه الخبرة من جيل الى جيل بحسبانها تراثا لا يقدر بثمن . وكانت الجماعة تعد الشكل الذى وصلت اليه شكلا مقدسا وتلزم به أفراد الجماعة الزاما ، وتفرض عليهم صنع الأشياء على نمطه دون أى نمط سواه ، وتعد كل محاولة لتغييره خطيئة يمكن أن تترتب عليها نتائج سيئة . وكان يقف فى مواجهة هذا الاتجاه المحافظ للشكل ، الانتاج المادى بكل ما يمر به من تجارب غنية مستمرة ، والاتجاه الى تيسير العمل وجعله أكثر فاعلية عن طريق استخدام أدوات ومواد أكثر ملاءمة ، على أساس من ملاحظة الطبيعة ملاحظة أدق وازدياد المهارة فى العمل .

ونحن عندما نتحدث عن فاعلية الأشياء ، التى يعد الشكل تعبيرا عنها ، فاننا لا نعنى تلك المنشآت المادية التى نعترف اليوم بفاعليتها ، وانما نعنى أيضا تلك المجموعة الواسعة من الأشياء السحرية التى كان الانسان البدائى يرى فيها أرقى شكل من أشكال الفاعلية . وقد أشرنا من قبل الى أن الانسان ، هذا الكائن المنتج الذى يغير الطبيعة ، يعد ساحرا ، وكيف أنه عندما اكتشف الأهمية الكبرى للتماثل والمحاكاة والتحكم فى الطبيعة عن طريق العمل ، وعن طريق الأدوات وارادة الانسان ، ظهر لديه الميل للمبالغة فى الامكانيات المباشرة لسيطرته على الطبيعة ، مما دفعه

(*) من أوضح الأمثلة وأقربها الينا ، مجموعة مبانى زوسر فى سقارة .

الى القيام بمحاولة جريئة للتأثير على الواقع باستخدام الوسائل السحرية.
ويقول جورج طومسون فى كتابه « أخيل وأثينا » ان السحر البدائى يقوم على الفكرة القائلة بأن التحكم فى الواقع ممكن عن طريق خلق صورة وهمية للتحكم فيه . ولكن لما كان السحر يتطلب القيام بعمل محدد ، فقد تضمن فكرة جوهرية هى ادراك أن العالم الخارجى يمكن أن يتغير بتأثير الموقف الذاتى للانسان ازاءه . ونجد مثلا أن الصيادين الذين تجدد الطقوس التمثيلية الصامتة قواهم وتنظم صفوفهم ، يصبحون فى الواقع أقدر على الصيد مما كانوا قبل القيام بطقوسهم تلك.

وقد ذكر طومسون فى دراسته لنشأة الطوطمية وتطورها أن الحيوان الطوطمى كان فى البداية هو الحيوان الذى تعتمد عليه القبيلة فى غذائها ، ويظهر ذلك من حقائق متعددة من بينها انه من المفروض على زعيم قبيلة « والابى » فى استراليا أن يأكل قدرا من لحم الحيوان الطوطمى فى الاحتفال بتنصيبه زعيما ، أى أنه ينبغى أن « يحتوى » ذلك الحيوان . وكان الانسان البدائى عندما يتغذى بنبات أو بلحم أحد الحيوانات يشعر بقدر من النشاط المتجدد وتدفق الحيوية . ولما كانت عمليات التمثيل الغذائى مجهولة لديه فقد افترض أن « قوة الحياة » الكامنة فى النبات أو الحيوان قد انتقلت اليه ، وأن حياته امتزجت بحياة فريسته ، وأن حياتيهما معا ارتبطتا برباط واحد . وبذلك كان الانسان البدائى « يطابق » بين شخصه وبين الكائن الحى الذى تناوله عن طريق التمثيل الغذائى ، وهى مطابقة لم يكن يستطيع تفسيرها الا بالوسائل السحرية . ولكن عندما تقدمت وسائل الصيد وأصبح الحيوان المفضل لدى القبيلة نادرا أو اختفى كلية من المنطقة المحددة ، فرضت حماية هذا الحيوان بالتابو ، وهى مجموعة من قواعد التحريم القاسية . وكانت الجماعة الانسانية تنقسم الى عدة قبائل ، تختص كل منها بمجالات محددة للصيد ، وكانت المواد الغذائية والحيوانات التى تصاد وغيرها توزع بينها ، وفرض على كل قبيلة

أن تمتنع عن أكل أحد الحيوانات أو النباتات التى كانت من قبل جزءاً من غذائها ، حتى تضمن القبائل الأخرى أيضا غذاءها . وبذلك أصبح هناك حيوان أو نبات محدد محرما على كل قبيلة ، واذا هى خرقت قانون التحريم فانها تعرض حياة الجماعة كلها للخطر ، لأن وجود الكائنات البشرية كان مرتبطا ارتباطا مباشرا بغذائها. ومع تطور الانتاجية واكتشاف موارد جديدة للطعام ، فقد الطوطم والتابو معناهما الاقتصادى الأصلى ، غير أن الشكل كان قد تأصل بحيث فرض الابقاء عليه ، بل وأضفى عليه الى حد ما مضمون جديد . وأصبحت قواعد الطوطم والتابو قواعد سحرية للمحافظة على البناء التقليدى للمجتمع ، يحمى القبائل وملكيتها الاجتماعية ، وبالتالى ينظم أيضا علاقاتها الجنسية .

وقد يكون لهذه النظرية جاذبيتها ، وان كنت أميل الى الاعتقاد بأنه كان للطوطم والتابو مغزى جنسى الى جانب المغزى الاقتصادى منذ البداية . ويبدو لى أن من مميزات الجماعة البدائية أنها تنظر الى الجنس والطعام والعمل ككل مترابط تتمثل فيه الحياة ذاتها ، الحياة التى لم تتمايز بعد جوانبها نتيجة لتقسيم العمل. وهناك عدد ضخم من الطقوس التى تدفع الى الاعتقاد بأن الانسان البدائى كان يرى أن «التفاعل» مع العالم الخارجى و « التفاعل » بين الجنسين و « التفاعل » المادى المتمثل فى العمل ، كانت تتداخل كلها فى عملية حيوية واحدة . ونجد فى الطقوس المتبعة لدى جميع القبائل البدائية فى الاحتفال باعلان بلوغ الأحداث وضمهم الى الجماعة ــ الى « جسد » الجماعة الضخم ــ أن الخبرة الجنسية تقدم الى الأحداث مع خبرة العمل الرئيسية فى نفس الوقت .

لقد تحدثنا عن تطور الطوطم والتابو لأن عددا كبيرا من الأشكال نشأ من هذين المعتقدين السحريين ، ولأننا نرى فيهما مصدرا رئيسيا

من مصادر الفن • فنحن لا نستطيع أن نفهم كثيراً من الظواهر الا اذا أدركنا أن الانسان البدائى كان يطابق بين نفسه وبين ما يأكله من حيوان أو نبات ، أى بين نفسه وبين الطبيعة ذاتها ، والا اذا أدركنا الأهمية التى كان الانسان البدائى يعلقها على الشكل وعلى تماثل الأشكال • وقد أكد الدارسون هذه الحقيقة المرة بعد المرة • وانى أورد هنا فقرة من كتابات « الأب وينتيوس » وان كنت أختلف معه اختلافا جوهريا فى النتائج التى ينتهى اليها • يقول :

« ان أسلوب الانسان البدائى فى التفكير ــ وهو أسلوب ملموس يتجه الى الأشياء فى كلياتها ، ولا يلجأ أبدا الى التجريد أو الأشياء المجردة ، ولا يميل أبدا الى دراسة التفاصيل أو ايلائها ما تستحقه من أهمية ــ هذا الأسلوب جعله لا يوجه اهتماما كبيرا للطبيعة الداخلية للأشياء بل يرى أن العنصر الحاسم هو ظاهرها ، هو شكلها ، هو ما تراه العين منها • فهو يعتقد أن كل ما له نفس الشكل له أيضا نفس الجوهر ».

ولا شك أن وينتيوس ينتقص من قدرة الكائنات البشرية العاملة على التجريد ، فالعمل يدفع بالناس الى التجريد بقوة غالبة • ولكن وينتيوس يصيب عندما يقول : ان الانسان البدائى أضفى على الشكل أهمية قصوى •

الكهف السحرى :

وينبغى لنا عند هذا الحد أن تناقش سؤالا كثيرا ما يثار ، اذ يقال : اذا كان شكل المنتجات الانسانية يمثل الخبرة الاجتماعية المركزة ، فكيف يمكن أن نفسر الرسوم الرائعة التى عثر عليها فى كهوف العصر الحجرى الوسيط ، وهى أعمال فنية تستحق الاعجاب أنتجها مجتمع شديد التخلف • ويقال لنا : ان فى وسعنا أن نتصور أن الفائدة والاستخدام هما الجوهر الذى حدد شكل الأدوات أو الأوانى أو المساكن ، ولكننا

عندما نواجه رسوم العصر الحجرى التى نجدها فى أفريقيا أو اسكندناوه أو جنوب أوروبا ، ألا يكون من الضرورى أن نتصور أن قوة غامضة ميتافيزيقية خلاقة ، أو الهاما مقدسا ، أو حدسا داخليا ، أو فكرة هى التى دفعت الانسان البدائى فى ذلك الحين ومكنته من انتاج تلك الأعمال الفنية ؟

وسأتخذ أساسا للمناقشة كهف « الأخوة الثلاثة » الذى اكتشفه الكونت بيجوان ، وهو الكهف الذى وجدت على جدرانه رسوم للحيوانات ، وكذلك رسم « الساحر » الشهير الذى يضع على وجهه قناعا يمثل رأس حيوان . وقد كتبت عن هذا الكهف كتابات عديدة . ولا يسع أحدا أن ينكر أن البقرة المرسومة على صخور ذلك الكهف المظلم قد رسمت بعناية ومقدرة ، ولا أن الساحر المتوج فوقها والمتنكر فى زى أيل ، يترك أثرا عميقا فى النفس . غير أن هناك الى جانب هذه الأعمال القائمة على الملاحظة الدقيقة والعميقة للحيوانات ، رسوما حائطية أخرى أضعف منها بكثير وأقل قيمة . ولا يمكن لأى رغبة تتملكنا فى الاعجاب بكل ما هو بدائى أن تمنعنا من رؤية ضعف أدائها . وهذه نقطة لا بد من تأكيدها ، اذ أن بعض الدارسين يميلون الى رؤية مس شيطانى من « العبقرية » فى كافة الأجناس البدائية ، وهى « عبقرية » فقدها فى رأيهم الانسان المتحضر . بيد أن الحقيقة ان انسان العصر الحجرى الوسيط أنتج أعمالا فنية كثيرة فجة الى جانب بضع أعمال قليلة رائعة .

وربما كان من المفيد أن نقارن هذه الرسوم برسوم الأطفال . فلدى الأطفال أيضا نجد الى جانب التخطيطات غير المصقولة والتشويهات الصارخة ، حالات يملك فيها الطفل أحيانا قدرة مذهلة على الاحساس بشكل العالم الخارجى وهيئته ، كما نجد ثقة باهرة فى تصوير الحيوان والأشياء ، وهى تذكرنا كلها بفنون ما قبل التاريخ . وربما كان لذلك صلة بنضارة عقل الطفل وبأن كل انطباع يتلقاه يكون بعيدا لا يزال عن

تأثير أى وعى بالتعقيدات والمواضعات الاجتماعية ، اذ لا يرى الطفل غير جزء ضئيل من العالم ، ولكنه يراه مكثفا غير أننا لا يجوز أن نجرى مثل هذه المقارنات الا بحذر ، اذ أن انسان ما قبل التاريخ كان يعيش فى عالم يختلف اختلافاً بينا عن عالم الطفل المتحضر ، ومهما بلغ طفل القرن العشرين من سذاجة ونظرة مباشرة فانه متأثر الى حد كبير بتركيب مجتمع معقد • والحيوان فى نظره مثلا يعنى شيئا مختلفا تماما عما كان يعنيه لدى صيادى العصر الحجرى الوسيط •

وقبل أن نتناول بالدراسة مجال الخبرة المنعكس فى رسوم الكهوف، ينبغى أن ندرك أن تلك الأعمال كانت تتويجا أو نتيجة لعملية طويلة من التطور الفنى • وقد سبقتها أعمال فنية من نوع أشد بدائية ، لا تعدو أن تكون كتلا كثيفة من الطين يفرد عليها جلد حيوان حتى يبدو كأنه حيوان حى ، وبذلك تتجنب الجماعة انتقام الكائنات الأخرى من نفس النوع • وقد كتب « ليو فروبينيوس » ، وهو رجل دقيق الملاحظة ولكن قدرته على تكوين النظريات موضع شك ، كتب يقول :

« إن الكونت بيجوان قد اكتشف بالاشتراك مع ن• كاستريت كهفا بالقرب من مونتبان فى هوت جارون • وفى نهاية أحد الممرات وجد نفسه داخل قاعة يقوم فى وسطها تمثال لحيوان مصنوع من الطين • وقد صنع التمثال بطريقة بدائية لا توجه أى اهتمام للتفاصيل ، بل تصور الحيوان منحنيا الى الأمام وساقاه الأماميتان مفتوحتان ، وأهم ما يميزه أنه بلا رأس • والتمثال كله مصنوع بغير عناية وكأنه من تلك التماثيل التى يصنعها الأطفال من الثلج أثناء الشتاء • غير أنه لم يكن فى الوسع تفسير عدم وجود الرأس بالاهمال وحده •• والتمثال كله فى خطوطه العامة ، وبالتشكيل الخاص للساقين وللكفل المستدير المرتفع القوى يوحى بأنه تمثال دب ، بل لقد وجد بالفعل فيما بعد رأس دب بين الساقين الأماميتين » •

كما كتب فوربينيوس أيضا يقول ، وكان فى هذه المرة يتحدث عن قبيلة كولوبالى الافريقية :

« اذا حدث أن اغتال أسد أو نمر أحد الرجال ، فان الجماعة تقيم حفل تضحية وتقتل الأسد أو النمر . وهى تخصص عند ذلك مكانا بين الأدغال يطلق عليه اسم مولى كورناما ، وهو يتألف من حاجز دائرى من النباتات الشوكية ، يوضع فى وسطه تمثال من الطين لوحش بلا رأس. ثم ينزع جلد الأسد أو النمر الصريع بحيث يبقى الجلد والجمجمة معا . ويشد الجلد والرأس فوق التمثال الطينى . ثم يحيط كافة المقاتلين بالسور الشائك بحيث يكون التمثال فى داخله والصيادون يرقصون خارجه . وفى نفس الوقت يجرى دفن جسم الوحش » .

ومن الواضح أن تلك الكتل من الطين التى كان يمد عليها جلد الحيوان كانت أول أعمال تشكيلية فى تاريخ الانسان . ولم يكن ثمة ما يجمعها بما نسميه الفن اليوم . ولم يكن لها من هدف غير استرضاء عالم الحيوان ، أى محاولة السيطرة على الواقع عن طريق تمثال . ولكن ما ان بدأ الناس فى صنع حيوانات كهذه لتحقيق أغراض كهذه ، حتى بدأ هذا النوع من الانتاج ـ كغيره من الأنواع ـ فى التطور والتقدم نحو الاتقان . وكان من الجوهرى لأسباب سحرية أن يأتى التمثال أقرب ما يكون شبها بالأصل . بل كان المقصود به أن يحقق نوعا من التطابق بين التمثال والمثال . وقد أمكن تحقيق هذا التطابق أول الأمر عن طريق جلد الحيوان الصريع ، ولكن عندما بدأ صنع التماثيل بغير الجلد ورأس الحيوان الحقيقى (وربما كان ذلك من أجل الانتاج الواسع) أصبح التشابه الى أكبر حد ممكن ضرورة يتطلبها السحر . ويمكن أن نتصور أن الجلد والرأس قد استبدلا بدم الحيوان . فالانسان البدائى ، فى فهمه السحرى ، لم يكن يقبل فقط قانون الاستعاضة بالجزء عن الكل ، أى

القدرة على التحكم فى الكائن بالحصول على جزء منه ، بل كان يرى أيضا أن الدم هو جوهر الحياة الحقيقى • وكانت هناك حقائق عديدة تؤيد هذا الاعتقاد • ويكفى أن نذكر من بينها حقيقتين : فقبيلة الصيادين الافريقيين المتوطنة فى كردفان تعتقد أنهـا تحقق السيطرة الكاملة على فريستها اذا صب الصياد دم الحيوانات الصريعة فى قرن سحرى • وكتب فروبنيوس عن احتفالات البلوغ التى تقيمها تلك القبائل يقول :

« يجرى فى بداية الحفل أو فى أثنائه ذبح ظبى أو غزال وينزع أحد قرونه ، ثم يمـلأ هذا القـرن بدم الغـزال المذبوح • ويمكن أن تستخدم قرون البقر كما تستخدم قرون الغزلان • وقد رسمت رسـوم الكهوف بدم الغزلان المذبوحة » •

وعن طريق الدم ، وعن طريق التشابه مع الاصل ، تصبح الرسوم «مطابقة» لنماذجها ، فاذا أضيف الى ذلك رسم جربة موجهة الى النقطة التى يريد المرء أن يطعن الحيـوان فيها ، فعندئذ يعتقـدون أن الحيـوان سيقتل لا محالة ، وأن الصيد ناجح بالتأكيد • ونحن نجد حزايا كهذه فى رسوم الأبقار فى كهف « الأخوة الثلاثة » • ولكن كيف نفسر التشابه المذهل بين الرسم والحيوان ذاته ؟

ان ذلك التشابه كان ضرورة سـحرية • وصياد العصر الحجرى الذى كان يرقب فريسته بيقظة كاملة ، كان قادرا على الحكم على مدى التشابه بدقة ، وكلمـا زاد الرسم قربا من الحيوان الأصلى زاد اعتقـاد الصياد بقدرته وتأثيره • ولذا نعتقد أننا لا نعـدو الصـواب اذا قلنا ان الأنماط نمت بالتدريج ، تماما كما حدث فى انتاج الأدوات ، وان الفنان الذى كان يعمل فى الكهف لم يكن يعمل بحرية كاملة ، بل كان المتوقع

منه أن يستخدم أكثر الأشكال المعروفة فاعلية ، أى تلك الأشكال الأكثر قربا من الأصل . وما نطلق عليه اسم الأسلوب ما هو فى آخر الأمر غير استخدام الأشكال المقبولة والمتعارف عليها . وذلك بالاضافة الى أن رجل العصر الحجرى لم يكن مجرد مراقب يقظ لفريسته ، بل كان لا بد له للنجاح فى صيده أن يبذل جهدا خاصا لايجاد التطابق بين شخصه وصيده . وما نطلق عليه اسم الرؤيا الداخلية الفنية ما هو الا نتاج فرعى لهذه « المطابقة الذاتية » ذات الأهداف العملية . وكان على الصياد أن يقلد فريسته فى رقصات الصيد فيغطى جسده بجلد الحيوان ويقلد حركاته وسكناته واحدة بعد أخرى ، متمثلا به الى حد يصعب أن نتصوره اليوم. ويجب أن نذكر فى آخر الأمر أن الحد الفاصل بين عالم الانسان وعالم الحيوان لم يكن واضحا بدقة فى عقل انسان ما قبل التاريخ ، فقد كان الانسان يشكل جزءاً من عالم الحيوان من جوانب كثيرة ، ولم يكن ينتزع نفسه من هذا العالم الا ببطء شديد . وقد كتب عالما الأنثروبولوجيا كلاتش وهيلبورن يقولان :

« ان ارضاع النساء لصغار الحيوان كان من العادات المنتشرة بين الشعوب البدائية . ويبدو كأن أولئك البدائيين لم يكونوا يشعرون برفعة الانسان بل يحسون بأنهم حيوانات بين الحيوانات ... وكما تمنح المرأة من سكان استراليا الأصليين ثديها لأنواع من الجراء ـ ويروى يونج فى هذا الصدد أنه عرف حالات قتل فيها الأب طفله الوليد حتى يقدم للأم زوجا من الجراء الصغيرة لترضعه ـ وان نساء بولينيزيا كثيرا ما يرضعن الكلاب . وذكر تيودات نفس الشىء منسوبا الى نساء الهنود فى كندا . وذكر رينى أن الأمهات فى هاواى كن يمنحن أثداءهن لأطفالهن وكذلك للجراء والخنازير الصغيرة . وعرف أيضا أن الخنازير ترضع أثداء نساء قبائل بابوا فى ماكلنبرج الجديدة ، وقبائل الماورى فى نيوزيلندا . كما أن

نساء كثير من القبائل الهندية فى أمريكا الجنوبية يرضعن القرود والثعالب والغزلان وغيرها » .

عندما أصبح الانسان صيادا انفتحت فجأة هوة مملوءة بالدم بين عالم الانسان وعالم الحيوان . أصبح الانسان عند ذلك قاتلا للحيوان ، رغم أنه لا يزال فيه أسلافه وأقاربه . لقد دمر وحدة الحياة ، ورغم أنه حاول المرة بعد المرة أن يخدع نفسه عن طبيعة جريمته بالتظاهر بأنه عندما يأكل الحيوان الصريع فانما « يحتويه » فحسب ، وأن الحيوان بذلك يواصل الحياة داخل الجسد الانسانى ، فقد كان مع ذلك يخشى انتقام الحيوانات التى كانت أسلافا له واخوة . ان المرأة ترضع الحيوان والرجل يقتله . وبذلك نشأ لدى كثير من قبائل الصيادين الاعتقاد بوجود رابطة غامضة بين نسائهم وفرائسهم ، بكل ما يمكن أن تتضمنه عقيدة كهذه من مخاوف وتناقضات . ولا بد من الاهتمام بهذا كله اذا أردنا أن نفهم الأهمية الكبرى التى علقها انسان العصر الحجرى على رسوم الحيوان ، والتوتر الشديد الذى كان السحرة يعملون فى ظله للسيطرة على الطبيعة بجعل رسومهم أشبه ما تكون بالأصل الذى ينقلون عنه . لم تكن المسألة بأى حال مسألة متعة الخلق الفنى ، بل كان الأمر أكثر عمقا ، وأكثر خطورة ، بل وأدعى الى الرعب ، كان أمر حياة أو موت ، أمر وجود الجماعة بأسرها أو عدم وجودها . انهم يصورون الساحر كما رأينا متوجا فوق رسوم الأبقار ، ويصورونه مرتديا قناعا حيوانيا يحدق فى كل من يدخل الكهف بعين ضخمة مفزعة . واذا لم تخدعنا جميع الظواهر فان كهف « الأخوة الثلاثة » كان مكانا تجرى فيه احتفالات البلوغ التى يعلن فيها قبول الأحداث أفرادا فى كيان القبيلة ، وكان يتم فى هذه الاحتفالات نقل خبرات الانتاج (الصيد) والخبرات الجنسية ، وجميع القواعد والالتزامات التى وضعتها الجماعة ، الى الصغار بقسوة ووضوح وبشكل قاطع ، مصحوبة بأنواع من العذاب يقصد بها ألا ينساها المرء مدى الحياة .

وبذلك يتحد أعضاء القبيلة الصغار بكيان القبيلة الخالد ، بالسلف الأول الذى يعيش من جيل الى جيل ، والذى كانوا يعتقدون فى حالات كثيرة أن له تكوينا جنسيا مزدوجا • ويتحدث فروبينيوس عن هذه الاحتفالات بين قبائل محالبى بافريقيا فيقول :

« لم يكن يسمح للصغار بالمتع الجنسية أو بالاشتراك فى صيد الحيوانات الكبيرة قبل اقامة الاحتفال ببلوغهم• وهم يأخذونهم الى الأدغال لاقامة تلك الحفلات ، حيث تنظم حلقات الرقص وتدق الطبول وتتنوع الأصوات حتى يذهب الفتيان فى حالة أشبه بالغيبوبة • وفى لحظة قمة الانفعال يظهر نمر (أو كائن أشبه بالنمر) بحيث يكون مظهره مرعبا• ويكاد الفتية يلفظون أنفاسهم رعبا • ويهاجم الكائن الفتيان ويصيبهم بجراح فى أعضائهم الجنسية فى بعض الأحيان ، بحيث تبقى فيهم آثاره مدى الحياة ••• ثم تتبع ذلك عدة أيام يطلق فيها العنان للشهوات • وخلال تلك الأيام يجرى اعداد بعض قرون الأبقار ، التى يصبح لها منذ ذلك الحين مغزى سحرى بالغ الأهمية لدى الصيادين ، ويحتفظون بها حتى مماتهم • وهم يصبون فى تلك القرون دم الحيوانات التى يقتلونها• ولا يسمح للنساء أبدا بلمس تلك القرون : والا فان الحيوانات الذبيحة تتحول الى نساء رائعات الحسن ، يضطر الصياد الى الاستسلام لهن رغما عنه ، وعند ذلك ينتقمن منه انتقام الدم » •

وفى قبائل أخرى يحبس الفتيان فى كهف فى الجبل حيث يطلب منهم أن يصوروا رسوما على الجدران ، وتلطخ تلك الرسوم بدم غزال مذبوح • ويبدو أن احدى خصيتى كل فتى كانت تهتك عند ذلك •

ان الرابطة الوثيقة بين أنواع السحر المتصلة بالصيد وأنواعه المتصلة بالجنس تظهر فى مئات الصور المماثلة • فالفريسة والمرأة يندمجان معا• ويبدو أن أول المحرمات كان تحريم الاتصال الجنسى أثناء الحيض والحمل• فالمرأة فى كل من هاتين الحالتين تعد نجسة ومقدسة معاً ، كائنا يثير التقزز

وان يكن « مباركاً » • وقد أشار جورج طومسون الى أن المرأة الحائض أو الحامل كانت تلطخ جسدها فى معظم أنحاء العالم بالحناء الحمراء حتى تبعد الرجال عنها وتزيد خصوبتها • وفى كثير من حفلات الزواج توضع علامة حمراء على جبهة المرأة • وفى اليونان القديمـة كانت المرأة التى وضعت طفلها لتوها تعد نجسة ككل من تسـفك أى دم آخر او تلمس جسدا ميتا • وبذلك ارتبط الميلاد والموت ، فالمرأة التى تدمى تعنى الموت ، والمرأة الحامل تعنى تجدد الحياة •

وهناك عادة سائدة بين قبائل الصيادين تقضى بأنه قبـل أن ينطلق الرجال الى الصيد تقوم النساء بالرقص وبخلق جو من الاثارة الجنسية ، لكن لا يجوز للصيادين أن يضاجعوا النساء عند ذلك بل يكون عليهم أن يشبعوا ثورتهم الجنسية بقتل الحيوانات• وذكر فريزر أنهنود نوتكاساوند كانوا يضطرون الى الامتناع عن كل ممارسة جنسية خلال الأسبوع الذى يجرى فيه صيد الحوت الكبير • واذا فشل أحد الزعماء فى صيد الحوت فان رجال قبلته يقتصون منه بدعوى خرقه لقواعد العفة • وقد ارتبط التطابق بين المرأة والفريسة ، الى حد ما ، ببدايات الصراع بين الجنسين ، وهو الصراع الذى يمكن أن يوصف بأنه أول صراع طبقى فى التاريخ، بيد أنه يرجع من ناحيـة أخرى الى الأسـلوب القـديم فى رؤية جميع الأشياء المتشابهة متطابقة • وقد أشار « باخوفن » الى أن الصيادين فى عصر ما قبل التاريخ كانوا يغرسون حربة فى الأرض خارج كوخهم أو كهفهم عندما يضاجعون نساءهم ، وكانت تلك الحـربة رمزا لعضو الذكورة • وكتب « وينتيوس » عن رقصات قبائل الزنوج يقول :

« فى تصور كل رجل ، وهو التصور الذى يطابق بينه وبين الجماعة، أن الحربة التى يحملها فى يده ليست حربة عادية وانما هى عضو الذكورة ذاته ، وأن الحفرة التى أمامه ليست حفرة عـادية انما هى تجسـيد حى

لعضو الأنوثة • ويؤكد كل رجل اقتنـاعه لدى الآخـرين بالكشف عن ثورته الجنسية » •

لقد اندمج الفعل الجنسى وطعن الفريسة فى خيال الانسان البدائى ، واندمج ادماء المرأة وادماء الحيوان ، وأصبحت هذه عنـاصر متماثلة أو متطابقة من عناصر دورة الحياة ، ولا شك فى أن ذلك الجو الذى تسوده المشاعر الجنسية أثر أيضا على الساحر الذى قام بتصوير رسوم الحيوان على حوائط كهف احتفالات البلوغ •

وأدى ذلك كله الى الاعتقاد ، الذى نجده دائما بين القبائل البدائية المعتمدة على الصيد ، بأن نظرة الحيوان ساعة موته نظرة ينبغى الحذر منها، وأن تلك النظرة تؤثر فى الأعضاء الجنسية قبل غيرها ، وتقضى على خصوبة من توجه اليه •

كتب « فروبينيوس » يقول :

« ان الاستيلاء على الجزء يتيح السيطرة على الكل • وليست هنـاك ضرورة لأن يتم الاستيلاء فى شكل الاستحواذ الفعلى باليدين ، فقد يتم ذلك عن طريق النـداء أو الصـياح ، ويتم بالأخص بنظرة من العين • والنظرة هى أشدها شراً • والعين التى يطفئها المـوت تثير فى نفوسـهم الفزع » •

ان عين الكائن الحى ، أداة النور ومرآة الواقع ، هى المجال الذى تكشف الحياة فيه عن نفسها بصورة مكثفة • وعين الانسان التى ترى الى بعيد تشع بقوة الارادة • ويكشف الانسان عن قوة ارادته ازاء آخر بأن يتغلب عليه بالتحديق بالعين • ويرى الصياد فى عين الحيوان المحتضر عتاب الطبيعة للقاتل ، محطم الوحدة • فى حين تستمر الوحدة الطبيعية فى المرأة واهبة الميلاد ، ومصدر الغذاء : وبذلك يندمج الحيوان المحتضر فى المرأة ويصبحان شيئا واحدا ، وتنتقم الحياة الذاهبة لنفسها من الأعضاء الجنسية

وهى أعضاء الحياة ذاتها • وينبغى لنـا أن نبقى فى أذهاننـا هذه الأفكار المتداخلة فى مجموعها حتى نفهم لوحة الساحر فى الكهف والنظرة الخطيرة المفزعة التى يوجهها لكل من يدخله •

فاذا أردنا أن نلخص نقـول : ان كهف « الأخـوة الثلاثة » كان مكانا سحريا ، اذا لم تخدعنا الظواهر ، تجرى فيه طقوس البلوغ• وكان على ساحر القبيلة ومساعديه أن يعنوا بهذا الكهف ، ويمكن أن نقول : انهم كانوا « الفنانين » الذين أنتجوا الرسوم السحرية • وكان منواجبهم أن يجعلوا تلك الرسوم شبيهة بالواقع ، وكلما زاد الشبه بينها وبينالواقع زادت فاعليتها • وقد تلقى هؤلاء الفنـانون من أسـلافهم مجمـوعة من الأشكال التقليدية ، من « الأنماط » التى احتفظوا بها نظرا لشدة شبهها بالواقع ، أى أنهم ورثوا « أسلوبا » تقليديا ، وبذلك لم يكونوا مضطرين الى الاعتماد على « بصيرة » مبهمة •

ولعل هذه الفقرة من كتاب هربرت كون « نشأة الانسان » تؤيد هذا الرأى :

« لا يمكن أن يكون ثمة شك فى أن الرســوم التى عثر عليها فى اسكندناوه أيضا قد رسمت لتحقيق أغـراض سـحرية • فالسحرة هم منتجوها • وما زال سحرة قبائل لاب حتى هذا اليوم يصورون رسـوما شبيهة بها وبنفس أسلوبها • وقد وجدت فريدريكا دى لاجونا فى جنوب غربى ألاسكا ، فى منطقة معروفة باسم مدخل كوب ، وكذلك فى جزر مجموعة كودياك ، رسوما صورها الاسكيمو شديدة الشبه بأعمال النقوش الغائرة فى المراحل المتأخرة من المجموعة الاسكندناوية • فنجد فيها رجالا وأسماكا وكلاب بحر وأيائل مرسومة بأسلوب التبسيط • وكانت قبائل الاسكيمو لا تزال تعيش فى أماكن قريبة ، واستطاعت أن تدل المستكشفة على الشخص الذى قام بتصوير الرسوم ، وقد تبين أن الرسام هو ساحر القبيلة • وعنـدما سألت المستكشـفه عن السبب الذى يدفع السحرة الى

تصوير رسوم كتلك ، قيل لها انها تشكل جزءا من طقوس الصيد السرية ، وانها تعويذة تلقى على الحيوانات . فالساحر والصيادون يكتسبون قوة ازاء الفريسة عن طريق تلك الرسوم ... ومن الواضح أن السحرة يشكلون « مدارس فنية مختلفة » كما كان الحال فى العصر الجليدى ، اذ نجد أحيانا نفس اليد التى رسمت فى أماكن مختلفة » .

وكان من الأمور التى ساعدت السحرة مساعدة كبيرة أن «التطابق» بين هذه الرسوم وبين الأصل ـ ذلك الاندماج الجماعى بين الذات والموضوع ـ كان تطابقا حميما . وكان جو الاثارة الجنسية الجماعية يؤدى الى زيادة هذا « التطابق » ، ولعل حالة من النشوة الجنسية الجماعية كانت تسبق بدء العمل الفعلى . وأخيرا فاذا ذكرنا أن اهتمام الصياد البدائى كان يتركز كله على الفريسة ـ لا على سمات محددة أو مميزة لحيوان بذاته بل على السمات الجوهرية للنوع الذى يخرج لصيده ، أى بعبارة أخرى أن ما يعنيه هو الخطوط العامة للحيوان لا تفاصيل مظهره ـ لوصلنا فيما أعتقد الى تفسير ملائم للأعمال الفنية المتبقية من العصر الحجرى . وانى لأدرك تماما أنى أحاول اعادة تصوير الظروف والعمليات التى لا تتوفر لدينا بشأنها مواد كثيرة . ومن المحتمل جدا أن أكون قد نسيت بعض العوامل الجوهرية ، أو فسرت الوقائع تفسيرا خاطئا . لكن ما أردت أن أبينه هو أننا لسنا فى حاجة الى أى افتراضات صوفية أو ميتافيزيقية من أجل فهم أصول الأشكال الفنية المبكرة (ومن ثم أشكالها التالية) . وذلك ما دفعنى الى هذه الاطالة النسبية فى دراسة مثال واحد .

الشوق للمنبع :

ان الأشكال ، ما ان تستقر وتختبر ، وتنتقل من جيل الى جيل ، « ويصدق » عليها بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، حتى تصبح لها طبيعة محافظة مغرقة فى المحافظة . وحتى بعد أن ينسى المغزى السحرى الذى

نشأت منه فى البداية فى أغلب الأحوال ، يبقى الناس متشبثين بها يغلبهم ازاءهـا التوقير والاحترام • وما زالت كافة أشـكال الكلمـة والرقص والتصوير وغيرها مما كان له فى يوم من الأيام مغزى سحرى واجتماعى، ما زالت باقية فى فنون المجتمعات المتقدمة المتطورة • فالقانون الاجتماعى السحرى لا يتراجع الا بالتدريج وببطء شديد ، ليتحول الى قانون جمالى• وكان لا بد دائما من مضمون اجتماعى جديد حتى يمكن تحطيم الأشكال القديمـة ، من ناحيـة ، وتعديلها من ناحية أخـرى ، وحتى تظهر الى الوجود أشكال جديدة • ولم يصبح فى وسع الفرد أن ينفصل بقوة عن الكورس الذى عرفته الجماعة القديمة ــ بقواعد حركاته المحـددة بكل دقة ، وبأشكال الغناء والحديث فيه ؛ وهى القواعد والأشكال التى تنظمها العوامل السحرية ــ الا فى مجتمع طبقى متقدم نسبيا مثل المجتمع الأثينى أيام حربه مع فارس • فعند ذلك تحولت طقوس التضحية الى تصـوير للأحداث الاجتماعية الجديدة ، حتى اختفى العنصر الدينى والجماعى تماما ليحل محله العنصر الفردى الذى يتسم بأنه أكثر انسانية وحرية • ولولا الصراع بين الشخصية (التى تطورت نتيجة للانتاج السلعى وللتجارة) وبين الطبقة الممتازة المالكة للأرض (سواء كانت طبقة مدنية أم دينية) لما أمكن للفنون البصرية أن تجـد الشـجاعة على التخفف من الأشـكال العتيقة التى نشأت أصلا لخدمة أغراض سحرية ، ولما تمكنت من توجيه اهتمامها الى الانسان الفرد • وقد أدى ذلك الصراع الى نشـأة الشـعر الغنائى الجـديد الذى أدخل العنـاصر الانسـانية والذاتيـة على الترانيم السحرية والصلوات الجماعية والابتهالات الى الآلهة أو الى الموتى• وبذلك سكبت خمر جديدة فى الدنان القديمة ، وتطلب الأمر وقتا طويلا حتى يجد المحتوى الجديد أشكالا جديدة للتعبير • فنحن نرى اذن أن للأشكال الفنية اتجاها محافظا بوجه عـام ، وأنها تقـاوم التغيير باستمرار • وثمة أشكال باقيـة حتى اليوم لا تزال تحمـل آثار الروابط والالتزامات التى ميزت الجماعة الانسانية القديمـة • ولا ينطبق ذلك على شـكل الرواية

« المفتوح » ، ولا يكاد ينطبق على المسرحية الحديثة ، ولكنه ينطبق الى حد ما على الفنون البصرية ، وينطبق أتم الانطباق على الموسيقى والشعر الغنائى . لقد اختفت الوظيفة السحرية للفن منذ أمد بعيد ، وتلاءمت أشكاله مع الأوضاع والمطالب الاجتماعية الجديدة بعد صراع طويل . لكن بقية من السحر القديم لعصور ما قبل التاريخ ما زالت عالقة بالشعر الحديث والموسيقى الجديدة .

وثمة صلة بين هذا الاتجاه وبين العودة المتعمدة الى كل ما هو قديم أو أسطورى أو « بدائى » فى كثير من انتاج الفن الحديث والحركات الفنية التى صاحبته . ان الطابع المحير المبهم الذى تتصف به السلعة فى النظام الرأسمالى ، بل وتتصف به دنيا الآلات والمعدات الاجتماعية والاقتصادية والتكنيكية التى يقف الفنان غريبا عنها غربة كاملة ، والتخصص الدقيق الضيق والتمايز الواضح الذى يعد من سمات العصر البرجوازى المتأخر ، كلها تبعث لدى الفنان شوقا غامرا للعودة الى «المنبع» توقا الى وحدة وثيقة تكون كاملة فى حد ذاتها . ان الفنانين لا يطمئنون الى ما يجدونه سهلا ميسورا ، بل يتجهون نحو التفرد والوعورة ، نحو بدائية ترفض تملق الحواس . وقد تبعت فن الانطباعيين الحسى ، والذى حلل العالم الى ضوء ولون وجو ، حركة مضادة ، ترفض السطح المصقول ، وتسعى الى الوصول الى التركيب الداخلى للأشياء وتبحث عن العنصر الثابت فيها لا عن اللحظة العابرة . وأصبح الهدف هو تركيز الشكل ، وأصبح هدف انتاج الفنان أو الروائى هو تحريك الناس تحريكا « مباشرا » ، كما تفعل الموسيقى ويفعل الشعر ، ويتم ذلك من خلال الشكل أكثر مما يتم من خلال الموضوع .

وهكذا تضافرت عوامل متباينة لمضاعفة قوة النزوع الرومانسى للعودة الى « المنبع » . وبذا أصبحنا نجد فى الشعر الغنائى الحديث اتجاهين متعارضين : أحدهما يرمى الى تركيب القصيدة بشكل واع

تماما ، بعيد كل البعد عن أى « سحر » • والآخر تتمثل فيه الرغبة فى العودة الى المنبع ، والتخلص من المعانى الاصطلاحية للكلمات والعبارات ، واعادة نضارة الشباب اليها ، وتجديد المعنى السحرى الذى نسى منذ أمد بعيد • وقد عبر أراجون عن ذلك فى واحدة من أجمل قصائده اذ يقول :

« انى أستخدم الكلمات لأقول أشياء آلية ، وأقولها بطريقة آليـة أشبه بتساقط الثلج عندما ينحدر من السماء • أستخدم كلمات غير مصقولة كتلك التى تقرؤها فى الصحف ، وأتحدث بها كما يتحدث الناس • ثم فجأة تحس كما لو كان قرش قد وقع على أرض الطريق ، فيجعلنا نعود القهقرى ونسترد خطانا ، وكأن صوته صدى غير واع لمأساة تجنبناها ، كأنه كلمة قيلت بالصدفة ، كلمة لن تجـدى ••• واذا أنا تحدثت عن الطيور ، وعن التحولات البطيئة التى تمر بها الأشياء ، وعن شهر أغسطس الذى يتوارى بين الزهور ، واذا تحدثت عن الرياح ، وعن الورود ، فان موسيقى حديثى تتكسر وتتحول الى نحيب » •

ان الشاعر تؤذيه الكلمة التى تنتقل من يد الى يد كأنها قطعة النقد الصغيرة ، الا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنينا ، فهى لم تعـد قطعة عملة بل مجرد قطعة معدن ، ورنينها يثير فى النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة فى حياة كل يوم • ان الكلمة التى تستخدم فى قصيدة لا يكون لها معناها الموضوعى وحده بل يكون لها أيضا معنى أعمق ، معنى سحرى • ان انفعال الانسان البدائى الذى يعيد صنع الأشياء بمجرد ذكر اسمها ، وبذلك يسيطر عليها ، ما زال باقيا فى الشعر • وكثير من الكلمات التى تستخدم فى القصائد تبدو كما لو كانت نابعة مباشرة من « المنبع » ، وتحدث أثرها كأنما هى تقال لأول مرة فى هذا المكان وهذه اللحظة ، فى هذا السياق المحدد ، بهذا المعنى المحدد • فالكلمة فى القصيدة هى كلمة غضـة ، نظيفـة ، لم تمس ، وكأنما قد تبلورت فيها على التو قطعة من الحقيقة الخفية • وهناك أناس مخلصون ممن

يشتغلون بالمهن النافعة ، يرون فى الشعر الغنائى شيئا من الطفولة ، ولذا يرونه غير مجد ، لأنه لا يقتصر على التعبيرات الواضحة بل يلجأ الى السحر ، ولأنه يتعامل فى الكلمات ، ولأنه يستخدم لغة بعيدة عن التعبيرات المألوفة فى زماننا • بل ان الشك يساورهم فى أن لغة الشاعر ليست لغة « سوية » على الاطلاق كاللغة التى تستخدم للتواصل المألوف بين الناس • ولا ريب فى أن لذلك الشك ما يبرره • فقد أحس كل شاعر بالرغبة فى أن يخلق لغة جديدة تماما ، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر ، أو أحس بالرغبة فى العودة الى « المنبع » الى أعماق لغة قديمة ، لم يبلها الاستعمال ، لها قوة سحرية • وقد أضاف معظم الشعراء الغنائيين العظام الى اللغة كلمات جديدة لم يسمع بها أحد من قبل ، أو اكتشفوا كلمات منسية أو أضفوا على الكلمات المألوفة والشائعة معنى جديدا وأصيلا • وثمة ارتباط وثيق بين هذه الرغبة وبين محاولة كثير من الشعراء المحدثين استخدام التعبيرات الدارجة والرطانة الفنية فى قصائدهم ، وينطبق هذا على بريخت الذى استصفى لغته من لهجة «أوجزبرج» التى نشأ فيها ، ومن اللغة الألمانية المستخدمة فى انجيل لوثر ، ومن لغة المواويل التى تلقى فى الأسواق ، وغيرها من المنابع •

ان التعبير عن تجربة ذاتية بلغة تبلغ من الذاتية حد الابتعاد عن كافة المواضعات الاصطلاحية ، وحدا يجعل كل اتصال مع الآخرين أمرا مستحيلا ، ليكون أمرا مخالفا لوظيفة الفن • فالتجربة التى يمر بها انسان واحد ويجد أنه يصعب التعبير عنها حقا ، تبقى رغم ذلك تجربة انسانية وهى بالتالى ــ ومهما بلغت من الذاتية ــ تجربة اجتماعية (بل ان العزلة المتطرفة التى تميز الفنانين اليوم هى تجربة اجتماعية يعرفها الكثيرون)• فالشاعر هو المستكشف فى ميدان التجارب الانسانية ، وهو يتيح للآخرين فرصة التعرف على تلك التجارب من خلاله ــ مكتشفة ومعبراً عنها بعد العناء ــ بحيث تصبح وكأنها خبرتهم الذاتية وبحيث يتمثلونها •

عندما اكتشف بودلير نغمة التوحد السائدة فى المدن الحديثة ، لم يترتب على ذلك « سريان رجفة جديدة فى العالم » فحسب ، بل وضرب أيضا وترا لم يلبث أن تردد في ملايين العقول التى كانت تشعر به حتى ذلك الحين شعورا غير واع . ويستخدم الشاعر فى احداث هذا الرنين وسائل اللغة المتاحة ، لكنه يستخدمها بطريقة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديدا . وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة ، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ، ومن أن كل كلمة لا تنقل محتوى فحسب بل يمكن أن يقال انها محتوى فى ذاتها ، انها حقيقة قائمة بذاتها . ان لكل كلمة فى القصيدة ، ككل ذرة فى البللورة ، مكانها . وذلك ما يحدد شكل القصيدة وبناءها . واذا أجرى فى مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلا أو غير جوهرى ، فان كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع ، وبناؤها وشكلها يمكن أن يتحطما ، وكيانها المتبلور يمكن أن يتحول الى كتلة لا شكل لها .

عالم الشعر ولغته :

كانت القصيدة فى العصر الكلاسيكى أداة للتعبير بأكثر الوسائل جمالا وقوة عن فكرة أو انفعال . وكان الشعر أشبه بالدكان ، كأنه محل طرزى للغة ، يقدم الملابس المطلوبة حسب المقاس لأى فكرة أو عاطفة . ولنتأمل معا هذه الرقة الواثقة لدى الكساندر بوب :

« أين الانسان القادر على تقديم النصح ، والذى يسعده أن يعلم غيره ، لكنه لا يتعالى على التعليم ؟ الانسان الذى وهب سلامة الذوق ومع ذلك لا يتعصب لرأيه ، والذى يملك المعرفة بالكتب والناس معا ، حديثه سخى وروحه خالصة من الغرور ، عقله راجح ومع ذلك يؤثر الثناء على الآخرين ؟ » .

أو فلنتأمل هذه النبرة الخطابية البليغة فى أغنية الصباح لراسين :

« فلنتوجه بالثناء الى صانع النور ، حتى اليوم الذى تنتهى فيه بأمره أيامنا ، ولينقض آخر فجر لنا فى حمده ، وليذب فى نهار ليس له مساء أو صباح » .

وفى غمار هذا المشهد الكلاسيكى يظهر فجأة الموال الشعبى الحزين. ويكون ظهوره أشبه بثورة للفلاحين تأخرت عن زمانها ، واتخذت شكل الشعر الغنائى ، نابعة من الناس الذين نزعت الرأسمالية أملاكهم فى العهد الأول لجمع رءوس الأموال . وفى عام ١٧٦٥ جمع « الأسقف بيرسى » أول مجموعة من هذه المواويل . وكان « جراى » و « ماكفرسون » من قبله قد لفتا الأنظار الى الشعر القديم والأغانى القديمة . وكان جراى من المعجبين بالدقة والوضوح اللذين يميزان الشعر الخطابى الذى كان «بوب» من أقطابه ، لكنه كان يعتقد فى الوقت ذاته أن تركيز الاهتمام الابداعى فى اتجاه واحد ، وتطور القدرة على النقد فى نفس الاتجاه ، وما سماه « الحيوية والقلق المدلل » لذلك العصر المغالى فى الرقة ، كان يعتقد أن تلك هى الدلائل الأولى على انحلال « الفنون الرائعة التى تنبع من الخيال ». ونادى بدلا من ذلك «بالفردوس القوطى» و «الحماسة السحرية المنطلقة» و « الخيال الوحشى » وتحدث عن « الهارمونية الباهرة العميقة للكلمات والايقاعات » ، وقال انها جميعا تنبع من مخيلات النـاس الذين « ألفوا التلال الجرداء الباردة فى اسكوتلندا منذ مئـات السنين » ، وهى صفات تنتظر من يعيدها الى الحياة .

لقد غزت القـرية المدينـة . ولم يكن ذلك عن طريق الفـلاحين التعساء الذين انقطعوا عن طبقتهم وتحولوا الى « صعاليك » فحسب ، بل وغزتها أيضا عن طريق الأغانى الخيالية والمواويل الزاخرة بالجهل الأسود والايمان بالخوارق . وعندما وصل الى باريس «ريستيف دولا بريتون»، وهو ابن فلاح ، كتب ولهلم فون هامبولت عن روايته « مسيو نيكولا » يقول انها « أصدق كتاب ظهر على الاطلاق » . وهو لم يحمل معه مجرد

تحدي العامة للطبقات الحاكمة ، بل حمل أيضا تلك المشاعر الحسية القوية ، والايمان بالخرافات ، والنزعة الصوفية ، والغضب الأسود المميز للريف الذى انحدر منه . وكذلك جويا ، وهو من أبناء الفلاحين أيضا ، كان متاعه جرابا حافلاً بالجن والسحرة ، وقد أفرغه فجأة ، فى نوبة من الحقد المجنون ، على رءوس الدوقات والنبيلات اللائى كن يكثرن من الثناء عليه .

وامتد السخط الرومانسى على حكم الارستقراطية والكنيسة الى اللغة ذاتها . وأخذت ايقاعات الثورة تتردد من وراء الحديث عن رحلات السحرة ، وزيجات الجان ، وقرع نواقيس الكنائس فى منتصف الليالى . وكان الدفاع عن الخرافة ضد الايمان بالعلم يخفى تحديا للنبلاء المثقفين . لقد فتحت القبور القديمة على مصاريعها فى بداية هذا العهد الجديد . وكتب « جوتفريد أوجست بيرجر » أغنية « لينور » التى تجمع كافة عناصر الدم وضوء القمر وأنفاس حوش الكنيسة الخفى المخيف :

« انفتحت الأجنحة محدثة دويا ، وفوق القبور انطلقت مسرعة ، ولمعت أحجار القبور شاحبة فى ضوء القمر .. » .

وكتب بيرجر « دفقة قلب » عن الشعر الشعبى ، طالب فيها بضرورة استكشاف «خيال الشعب وحساسيته» ، حتى يمكن « للعصا السحرية لملاحم الطبيعة » أن تجعل كل شىء فى حالة « غليان واضطراب » . وقال : ان الطبيعة « خصصت مجال الخيال والشعور للشعر والشعراء ، أما مجال العقل والحكمة فلهما أناس آخرون ، أناس يهتمون بفن صوغ القريض » . لقد حطمت اللغة القوانين الكلاسيكية واتجهت نحو اللاوعى والعناصر الوحشية حتى تشبع ادراكا جديدا حافلا بالقلق . ولم تعد الأفكار تتجلبب بالشعر . ولم تعد الرشاقة أو الحكمة من صفات الشعر التى تثير الاعجاب . وانما أصبحت الصور تتابع وتتلاحق وكأنها تجرى فى حلم مخيف بعيد عن المنطق . ان « الغليان والاضطراب » وانطلاق الخيال أوقعت الفوضى

فى قواعد الكلاسيكية • ولم يفقد الشعر الغنائى بعد ذلك أبدا « العصا السحرية » التى وضعتها الرومانسية فى يده •

ولم يكن بين المعاصرين من استجاب لهذا الميلاد الجديد للشعر كاستجابة جوته الشاب الذى تعرف على الفن القوطى والأغانى الشعبية لأول مرة وهو يدرس العلم فى استراسبورج • وفى هذه القصيدة المبكرة من قصائده ، نجد الصور متعددة متلاحقة ، لا يفصل بينها غير ايقاع ركوب الخيل :

« كان قلبى يدق ••• فلنسارع بالركوب !

وتحقق الأمر قبل أن يتم التفكير فيه •

كان المساء قد بدأ يلف الأرض ويضمها ، والليل قد تعلق فوق الجبال • وشجرة السنديان كالعملاق المحلق ، تقف مغلفة بالضباب حيث كانت الظلمة – بمائة عين – تحدق من بين الأشجار » •

ان « أنا » الشاعر تندمج مع الطبيعة فى ارتباط أشبه بالأحلام ، فى ايمان شاعرى بوحدة الوجود • وتبدو الطبيعة وكأن لها غرائز حياة شيطانية يتردد صوتها فى اللغة الشعرية • وتمثل هذا الاتحاد الجديد بين الانسان والطبيعة فى اتحاد جديد بين الشعور واللغة ، ذلك الاتحاد الذى أدركه وردز ورث ادراكا سحريا عندما قال :

« كما يظهر الحجر الضخم أحيانا وكأنه يرقد جاثما فوق قمة التل الجرداء ، ويعجب كل من يراه كيف وصل الى هناك ، ومتى ، حتى انه ليبدو كما لو كان له عقل وحواس ، كأنه حيوان بحرى زحف الى الأمام ، وجلس يستريح على دعامة من الصخر والرمال ، ليستدفىء بالشمس • كذلك بدا هذا الانسان ، لا هو حى تماما ولا هو ميت تماما ، بل ولا هو نائم ••• انما هو شيخ طاعن فى السن » •

وكثيرا ما صور الاتحاد مع الطبيعة على أنه بذاته الاتحـاد الجنسى Union Mystica ، أى اتحاد الانسـان المدنى الذى لم يعد قادرا على ممارسة المشاعر الدينية الساذجة ، مع كائن باهر ولكنه مخيف فى الوقت ذاته . وبذلك وجدت الاستجابة « للانفعالات الخالصة » — التى رأى فيها ستاندال السمة الرئيسية للعصر الرومانسى — تعبيرا عنها فى ذلك الشعور بالاتحاد مع الطبيعة ، وفى المشاعر الجنسية ، وفى « الأنا » المتفردة للشاعر . ان لغة الانفعال ، لا لغة التأمل الهادىء الصافى — وهى لغة قلقة ، متوترة ، كثيرا ما تكون عنيفة ، وتكون دائما فردية — كانت تلائم العصر البرجوازى الفردى الجديد .

وكان الرومانسيون ينظرون الى الطبيعة على أنها وحش جميل ، خطر ولكنه مغر ، كما نجدها فى قصائد جوته « ملك أشجار الدردار » و « صياد السـمك » وكما نجـدها فى أحـلام الموت الشـهوانية لدى الرومانسيين الألمان أمثال نوفاليس وكلايست ، وكما نجدها فى الصـور المثيرة والارتباطات المحيرة لشعر بليك . ونجد هذه العناصر الرومانسية جميعا متجسدة فى قصـيدة كيتس السحرية « السيدة الجميلة القاسية » La Belle Dame Sans Merci فبعد سقوط الكلاسيكية أصبح الشـعر مزيجا من الشوق للعودة الى « المنبع » ، والتوق الى البصـيرة « النقية » للموال والأغنية الشعبية ، والذاتيـة المتطرفة ، والفردية ، ونقـاء اللغـة الرامى الى ايجاد تناسق كامل بين الفكرة وفنية القصيدة . وتعد قصيدة كيتس نموذجا كاملا لهذا المزيج . واذا كان الموال الشعبى يعنى قبل كل شىء بالفكرة ، فان الفكرة هنا لا تعدو أن تكون رمزا للتجربة الذاتية ، محركا لاحساس الشاعر الرومانسى بأنه يذوى ، وبأن قدره يلتهمه :

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح ، يا من تمضى وحيداً ، شـاحباً الى غير وجهـة . ان الأعشـاب قد ذبلت فى البحيرة ، ولم تعد ثم طيور تغنى .

آه ماذا يؤلمك أيها الفارس المدجج بالسلاح ، يا من تمضى بائسا محزونا ، ان مخازن الطيور قد امتلأت ، والحصاد قد تم .

ان هذين المقطعين اللذين يبدأ كل منهما بصيحة ألم ، ثم يجمدان حتى ليبدو كأن الشاعر توقفت أنفاسه فلم يعد يستطيع الشكوى ، يوحيان بأن نهاية القصيدة تقترب . ان الأبيات التى تزخر بالمشاعر فى البداية ، وكأنها الجهود اليائسة الأخيرة لانسان تقرر مصيره ، تأخذ فى التعثر والاضطراب ، ثم تفضى الى تلك الغائية اللاهثة اليائسة التى تتمثل فى خمس كلمات قصار ، ووزنها المكسور أشبه بخمس قطع من الجليد توضع بعضها فوق بعض : « ... ولم تعد ثم طيور تغنى » . ثم تتردد مرة أخرى الصيحة الحارة التى يبدأ بها المقطع الثانى ، ثم يعود الماضى فيخنقها . البرد والوحشة ، يخنقها المصير الذى لا فرار منه والشجن ، فان « ... الحصاد قد تم » .

وهنا تبدأ الاستثارة السحرية . فى البداية لا نجد غير ذكريات مبهمة للجزئيات ، والتفاصيل المخيفة غير المترابطة : زهرة الزنبق على الجبين ، والوردة الذابلة على الخد ، والارتباطات الحالمة المضطربة بالأعشاب الذاوية . ثم يعزف فجأة نغم آخر ، فالذاتية المعذبة التى تحدق فى الفراغ تخلى مكانها للرواية الموضوعية فى الموال الشعبى الملحمى . غير أن الأبيات المنغمة الطلقة مثل : « كان شعرها مرسلا وخطواتها خفيفة » تقاطعها أبيات قاسية منذرة كقوله : « وعيناها متوحشتان » . وهو بيت يدفع بالقصيدة كلها الى البداية مرة أخرى ، يقطع تدفقها ، ويوحى بالمأساة . ان العيون الحزينة المتوحشة للسيدة الحسناء القاسية تحدق مطلة من وراء هدوء الغدير والمرعى ، ومن وراء العسل البرى وندى السلوى .

وكان الموقف الرومانسى من الطبيعة متناقضا . فبعد أن خابت الآمال التى علقها الناس على الثورة السياسية والثورة الصناعية ، ازداد الاحساس بالجانب المدمر فى الطبيعة ، الجانب الذى يمتص دماء البشر ، ويلتهمهم .

وأصبحت فينوس تصور وكأنها شيطانة مريدة ، وديانا كأنها صياد يسعى وراء الدم . كان ذلك انعكاسا لسوء ظن الرومانسيين بالمجتمع ، فالسيدة الحسناء القاسية تحدقفي وجه الشاعر بعيني ميدوزا . وفمها الذي يمتص منه دم الحياة هو فم الموت . وفي ذلك الحين كتب شيلي عن رأس ميدوزا يقول :

« ان ما فيها من روعة وجمال تحيطهما هالة مقدسة . وعلى شفاهها وجفونها مسحة من الرقة كأنها الظل الخفيف ، تشع من ورائها ـ ملتهبة، متوهجة ، مدمدمة ـ آلام الرعب والموت ، ...

ونجد نفس الاحساس في قصيدة « ابيسكيديون Epipsychidion ، وهي القصيدة التي تعد نموذجا لأغنيات الحب الرومانسي :

أيها القمر المطل من وراء السحب ! أيها الشكل الحي بين الأموات !

أيها النجم المحلق فوق العاصفة ! يا لك من رائع ، وبهي ، ومخيف!

ان الطبيعة نفسها أصبحت جزءا من تلك العشيقة الخرافية ، من هيلين التي خلقها السحر الأسود . وصور روسو لوحات كهذه في كنف الطبيعة . كما استدعى « فاوست » جوته شبح هيلين من العالم السفلي . واستمع هايني الى اجابة الأشباح :

« لقد دعوتني من القبر بارادتك السحرية ، وبعثت فيّ الحياة بوهج رغبتك ، ولم يعد في وسعك الآن أن تطفيء الوهج . اضغطي شفتيك الى شفتي ، فأنفاس الكائنات البشرية مقدسة . سوف أمتص روحك لأن الموتى لا يشبعون » .

ان حلما داخل الحلم يسبق اليقظة القاتلة في قصيدة كيتس :

« وها هى تهدهدنى لأنام • وها أنا أحلم • وآه أيها الحزن اشهد ، آخر حلم أتيح لى ، عند سفح التل البارد ••• » •

ان الصيحة المفزوعة « آه ، أيها الحزن اشهد » تحطم المرآة التى خرجت منها فتاة الأحلام ، وتنبثق من الظلمة الأشباح التى بقيت مختفية حتى ذلك الحين • ومنها يعرف الحالم أنه واحد من كثير ، واحد من جماعة كبيرة من العشاق الشهوانيين ، هم مع ذلك عشاق خالدون ، واحد من ذلك الطابور الشهير المتهوس الذى يضم جوفرى روديل ، وتانهاوزر ، وتريستان ، ولانسلوت ، وهنرى الثانى :

« لقد رأيت ملوكا وأمراء تعلو وجوههم الصفرة ، ورأيت مقاتلين يكسوهم الشحوب كأنه الموت • وهم يصيحون : ان السيدة الجميلة القاسية ، قد كبلتك بالأغلال ! » •••

وانك لن تجد مثل هذا الشعر المحمل بالمعانى الشاعرية الا فى لغة كالانجليزية مهيأة بطبيعتها لقول الشعر • فالبيتان الأولان اللذان يحملان صورا صامتة لا يصدر عنها صوت ، تعقبهما صيحة غامضة صادرة من جوف الظلام • ثم مرة أخرى بيتان يصوران الرؤيا الصامتة كأنها الأحلام :

رأيت شفاههم الجافة فى ضوء الغسق

فاغرة ، منذرة ، مرتعدة

ان الفزع الغنائى ، وكثافة المشاعر فى عبارة « ان السيدة الجميلة القاسية قد كبلتك بالأغلال » ليس لها مثيل • ثم تأتى اليقظة • تعود نهاية القصيدة الى بدايتها • تدعنا القصيدة نواجه الواقع الذاتى ، الذى لم تكن الأحداث الموضوعية المروية ازاءه أكثر من صفحات فى كتاب مصور ، يقلبها المرء فى حلم • ويكرر ستاندال فى كتابه « حياة هنرى برولار » أكثر من عشر مرات ، أن الذاكرة أشبه بالرسوم التى تبدو على الحوائط المتداعية ـ

ذراع هنا ، ورأس هناك ، وقطعة أخرى فى مكان ما ـ ولذا فانه لا يصف «أشياء» وانما يصف تأثيرها عليه فى تتابع من الصور اللامعة التى تضيع الرابطة بينها فى الظلام . وهذا الارتباط بين الصور والأصوات ، هذا الاحتواء للموضوعى فى الذاتى ، هو أسلوب الشعر الرومانسى . وقد استمر الأمر كذلك حتى القرن العشرين عندما نشأت طريقة جديدة فى الشعر الغنائى ، وبرزت كنقيض واع للرومانسية .

وان قصيدة بودلير الرائعة « الرحلة Le voyage » لتلتزم بنفس المبدأ الرومانسى القائم على الصور المترابطة . واذا كنا فى قصيدة كيتس نجد أن صورة السيدة الحسناء تؤلفها « زهرة الزنبق يبللها الندى المحموم والرذاذ المعذب » كما تؤلفها « الورود الذابلة » ، فاننا لدى بودلير نجد العالم كله يتجسد من خلال عدد ضخم من الخرائط والأختام . ولكن ما أبعد الفرق بين خفة الأغنية الشعبية لدى كيتس والفخامة الخطابية لدى بودلير ، بين العفوية الانجليزية والمنطق الفرنسى ! لقد كانت الكلاسيكية فى فرنسا أقوى بكثير مما كانت فى انجلترا . فلم يكن فى فرنسا سادة ريفيون أو متدينون متعصبون يقفون فى وجه اتجاه الملوك الى الحكم المطلق ، أو يتحدون من سلطة الأكاديمية المستبدة ، ولم يكن ثم اهتمام بالطبيعة ، ولا حدائق انجليزية هادئة تخفف من الهندسة القاسية للحدائق الفرنسية ذات الأسوار الدائمة الخضرة . وكانت اللغة الفرنسية ، اذا قورنت بالانجليزية أو الألمانية ، توشك أن تكون لغة ميتة ، غير قادرة على التغير أو التحليق فى الخيال . ولم تدخل الرومانسية الى فرنسا عن طريق رقة وجدة كاتب مثل وردز ورث بل عن طريق بلاغة وفصاحة كتاب من أمثال شاتوبريان . وعندما أراد ستاندال أن يبتعد عن الأساليب الرنانة انغمس فى لغة القانون المدنى . وقد اضطر بودلير ، وهو تلميذ فيكتور هيجو ، الى أن يكافح كفاحا شاقا حتى يتخلص من أسلوب أستاذه الرنان .

بل أكثر من ذلك : ان جـذور قصـيدة كيتس تمتـد الى الأغنية الشعبية ، والى اللازمة السحرية فى الترانيم والمواويل القديمة ، فى حين نجد قصيدة بودلير أشبه بخطاب يلقى من فوق المنصة ، أمام جمهور غير مرئى . والتقابل بين البيت الأول فى قصيدة كيتس وبيتها الأخير أشـبه باللازمة فى الأغنية الشـعبية ، أما تكرار البيت فى بداية قصـيدة بودلير ونهايتها فيذكرنا بافتتاح خطبة وختامها.: ان كلمة « آه ! » فى بداية كل من المقطع الأول والأخير لقصيدة كيتس هى صيحة صادرة من القلب ، أما « آه ! » فى البيت الثالث من قصيدة بودلير فهى أداة خطابية للانتقال من الوصف الملموس الى الحديث فى قضايا عامة :

« آه ! كم يبدو العالم كبيرا فى ضوء المصباح ! وصغيرا فى ضوء الذاكرة ! » .

ان قصيدة بودلير لا تبتعد كثيرا عن تراث رونسار أو هيجو ، الا أنه حطم الأوزان الكلاسيكية ، وذلك ما تطلبه الموضوع الجديد . وكان هذا التحطيم الذى تم بمقـدرة فنيـة فائقة ، هـذا التوقف المفـاجىء ، وهذه المراوحـة بين الفخامة والصـدمات الحـادة ، بين الوزن والعنف ، هو « الارتجافة الجديدة » التى أدت الى تغيير لغة الشعر الغنائى الفرنسى . وكان من السمات الرئيسية للرومانسية أنها حطمت البنـاء المرتب للغـة الكلاسيكية، وأدخلت وسائل جديدة وباهرة للجمع بين الكلمات والتعابير ولكننا اذا نظرنا من زاوية اللغة وحدها فسنجد أن الشعر الفرنسى انتظر حتى جاء رانبو فأدخل تلك الأصالة الوحشية التى أدخلها بليك فى انجلترا وهلدرلين وكلايست فى ألمانيا مع مطلع القرن التاسع عشر .

ان المقطع الثانى من قصيدة « الرحلة » واضح متين السبك بحيث كان يمكن أن يكتبه أحد الشعراء الكلاسيكيين . لكننا اذا تأملنا تركيبه وجدناه زاخـرا بالذاتية الصـاخبة ، وبفيض من المشـاعر المتناقضـة ، وبانتصارات للايقاع على الأوزان :

« ذات صباح سوف نفترق، قلوبنا حافلة بالشوق وبالقلق وبالرغبات المرة ، ولكننا نمضى فى طريقنا تتأرجح مع ايقاع الأمواج ، نلقى بكياننا غير المتناهى فى أحضان البحار المتناهية ... » .

وهذا البيت الأخير الذى يمتد كأنه قوس قزح فوق المحيط ، طامحا نحو الأشعار النهائية ، تلك التعبيرات العظيمة عن الشوق والاخفاق ، عن الانطلاق الى المجهول والعودة الى عالم لا يتغير أبدا ، عن السأم الذى يمتص كل انفعال والموت الذى يطل برأسه فى نهاية كل شىء كما لو كان هو الأمل الوحيد . إن الشوق الى اللانهاية — وهو الشوق الأكبر للرومانسيين — لا يشبع أبدا ، والعالم النهائى لا يلقى غير اللعنة والرفض على أنه « واحة للرعب في صحراء من السأم » . ان قصيدة « الرحلة » توشك أن تكون تلخيصا غنائيا للرومانسية بأسرها ، ابتداء من «فاوست» جوته « وشيلد هارولد » بايرون حتى أحلام الموت الشهوانية لدى نوفاليس وكلايست ونيرفال وكولريدج وشيلى . غير أن الرغبة فى الموت لدى بودلير تكتسب نغمة جديدة من التحدى المستهتر . فهى لم تعد العودة السلبية الى الرحم ، كما نجدها فى أنشودة المساء لنوفاليس : .

« انى أتسكع ذاهبا عائدا . وفى يوم من الأيام سيتحول الألم كله الى نزوة شهوانية . وبعد قليل أتحرر وأرقد ثملا بين يدى الحب ... وأحس بموجة الموت المجددة للقوى ... » .

ان الشوق الى الفناء الذى يعد من مميزات الرومانسية الثملة بالموت ، قد تحول على يدى بودلير الى شوق الى شىء جديد . لم يعد شوقا الى السلام الخالد بل الى القلق الذى لا ينتهى . ويزخر انتاج هذا الشاعر « المنحل » بفرحة التجديد والاكتشاف وغزو الآفاق الجديدة الطريفة ، والموت عنده هو « القائد القديم » : لكن أحشويرش ، ذلك الملاح العجوز ، ذلك الهولندى الطائر ، لم يعد يسعى الى الخلاص والتكفير ، بل أصبح على العكس رمزا للانطلاق الى المجهول . ان القائد

القديم الذى طال انتظاره بقلق (حتى ليحس المرء بجو أرصفة الموانى والكتلة المزدحمة من الناس والصوارى والأشرعة ثم السكون المفاجىء والمساحة الممتدة من اللون الأزرق التى يقترب الرجل العجوز الينا عبرها) يلقى ترحيبا حارا وكأنه صديق حميم :

« أيها الموت ، أيها القائد القديم ، لقد حان الوقت ! فلنرفع المرساة . ان هذه الأرض تبعث فينا السأم . أيها الموت ، فلنمض معا ! »

وقلما نجد تعبيراً أبلغ من هذا عن الرغبة فى الفرار من الحياة ، من الخواء المفزع والسأم الذى يتسم به الحاضر . ويبدو أن الموت يتردد ، فهو لا يغرى شاعرنا شأنه فى كثير من كتابات الرومانسيين ، بل الشاعر هو المتلهف على الذهاب ، هو الذى يسعى لاغراء الموت :

« فلتتشح السماء والبحر بالسواد ، وليكن كل منهما فى لون المداد الأسود ، فقلوبنا التى تعرفها تشع بالضياء ، ولتلق الينا بسمومك حتى تريح نفوسنا ! » .

ونصل أخيرا الى ذروة التوسل ، الى تلك « الأنا » الرومانسية ، الى العقل الشجاع الذى يشعر أنه يستعصى على الفناء ، وأنه أقوى من العالم المحيط به ، والذى يتنبأ لنفسه بالخلود لأنه لا يمكن أن يشبع ، ولأنه أشد حرارة حتى من القلب :

« ان هذه النار تشتعل فى عقولنا وتغرينا بالقفز الى أعماق الهوة ، ولتكن جنة أو نارا ، فماذا يهم ؟ فلننطلق الى أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد ! » .

وينتهى كثير من قصائد الشعراء الرومانسيين التى تغمرها روح التسليم بنغمة رقيقة . فهذا ما نجده مثلا فى قصيدة «اكتئاب» لكولريدج :

« أيتها الروح الرقيقة التى تقود خطاها قوة عليا ، أيتها السيدة

العزيزة ، أيتها الصديقة التى اخترتها من كل قلبى ، فلتكن السماء رفيقة بك ، ولتسعدى دائما ، دائما .. » .

أو قصيدة « أوربليد Orplid » لموريك Mörike :

« أيها الملوك ، يا ساجنى أنفسكم ، فلتركعوا أمام أشخاصكم المقدسة » .

أما أسلوب بودلير فى جعل البيت الأخير ذروة مدوية ، فانه ليس مجرد أسلوب خطابى . فلن نجد فى الشعر العالمى غير أبيات قليلة لها قوة بيته هذا عندما يقول : فلننطلق الى أعماق المجهول حتى نعثر على الجديد ! . فالجديد هنا يخرج مطلا برأسه من هوة المجهول كأنه صخرة عريضة عميقة ، كأنه تاج لعمود هائل منفرد يخرج من أرض لا قرار لها ليرفع قبة السماء عند شروق الشمس . وتتردد فى هذه الأبيات أنفاس « الانفعال الخالص » الرومانسية التى لا تعرف قانونا ولا أخلاقا ، « جنة أو نار ، ماذا يهم ؟ » .

ان تردد بودلير بين الانفعال والسأم ، بين المغامرة والخمول ، هى انعكاس للتناقض الأساسى فى العصر البرجوازى . فنحن نقرأ فى البيان الشيوعى :

« ان التطور الثورى المستمر فى الانتاج ، والتململ الذى لا ينتهى فى الأوضاع الاجتماعية جميعا ، وعدم الاطمئنان الدائم والغليان المتصل ، تميز العصر البرجوازى عن العصور السابقة . ان جميع العلاقات الثابتة المستقرة ، بما يتبعها من اراء ومعتقدات عتيقة وبالية ، تتداعى وتنهار ، والآراء والمعتقدات الجديدة لا تلبث أن تشيخ قبل أن تتجمد . وكل ماكان مستقرا وثابتا يذوب ويذوى ، كل ما كان مقدسا يصبح مدنسا ... » .

جنة أو نار ، ماذا يهم ! ان الرحلة الى الجديد قد بدأت ، ولكن الموت قائدها !

ان قصيدة « الرحلة » ، من ناحية المحتوى والشكل واللغة ، هى قصيدة لا تقال الا عند بلوغ نقطة تحول اجتماعى • فأنفاس الانحلال تهب على العالم البرجوازى ، والخواء يحدق من خلال الثروة ، والسأم من خلال الانفعال • فما العمل ؟ هل يبقى المرء فى مكانه أم ينطلق الى المجهول ؟ هل يبقى ساكنا أم يتخبط فى خطوه الى الأمام ؟ ان بودلير الرومانسى يدعو الى الموت ، وبودلير الثورى يطالب بانتصار الجديد على العدم • ان بودلير ، من خلال الفكرة والشكل واللغة فى شعره ، يستجيب استجابة ذاتية لوضع اجتماعى محدد •

الموسيقى :

تواجهنا مسألة الشكل والمحتوى فى الموسيقى ـ وهى أشد الفنون تجريدا وشكلية ـ بعدد كبير من الصعوبات • فمحتوى الموسيقى يمكن أن ينقل الينا بوسائل شديدة التباين ، كما أن الخط الفاصل بين المحتوى والشكل لا يكاد يظهر • بحيث كان الرأى الذى يتمسك برفض التفسير الاجتماعى أقوى ما يكون دائما فى هذا المجال • والعصر البرجوازى المتأخر يناصب التفسير الاجتماعى للفنون أشد العداء ، لكن هذا العداء يبلغ أقصاه فى مجال الموسيقى ويستند الى ما يبدو أنه حجج قوية •

وأورد هنا بعض الملاحظات التى كتبها ايجور سترافنسكى عن بيتهوفن ، وهى تصلح لأن تكون نموذجا للآراء التى تتردد فى هذا الصدد • يقول :

« ان الآلة الموسيقية هى التى تلهمه وتحدد اتجاه أفكاره الموسيقية ••• ولكن هل وجه ذلك العدد الكبير من الفلاسفة والأخلاقيين بل وعلماء الاجتماع الذين كتبوا عن بيتهوفن اهتمامهم الى موسيقاه حقا ؟ لكم يبدو أمرا ليس ذا غناء أن تكون السيمفونية الثالثة قد كتبت بوحى من بونابرت الجمهورى أو من الامبراطور نابليون ! ان الموسيقى وحدها هى

التى تهم ... ان رجال الأدب قد احتكروا لأنفسهم تفسير أعمال بيتهوفن ، وينبغى أن ينزع منهم هذا الاحتكار . فتلك الأعمال ليست ملكا لهم بل هى ملك من اعتادوا ألا يسمعوا فى الموسيقى غير الموسيقى ... وفى مقطوعات البيانو التى وضعها بيتهوفن كانت نقطة بدايته هى البيانو نفسه . وفى سيمفونياته وافتتاحياته وموسيقى الغرفة التى وضعها نجد أن نقطة بدايته هى الآلات التى يعمل بها ... ولا أظن أنى أخطىء عندما أقول « ان الأعمال الضخمة التى اشتهر بها انما هى النتيجة المنطقية للطريقة التى يستخدم بها صوت الآلات الموسيقية » .

ولما كنت مجرد واحد من « رجال الأدب » فانى لن أحاول أن أشرح موسيقى بيتهوفن . ولا ريب فى أن سترافنسكى على حق عندما يقول : اننا لا يجوز أن ندرس آثار بيتهوفن من وجهة نظر اجتماعية خالصة ، بل ينبغى أن نفهمها « كموسيقى » . ولكن ما هى الموسيقى ؟ هل هى مجرد نظم للأصوات ، أم هى شيء آخر الى جانب ذلك ؟ ان النقطة التى بدأ منها بيتهوفن هى الآلة الموسيقية ، لا الثورة الفرنسية . فأى تقابل غريب ! هل تنحصر كل معرفة الموسيقى فى آلات البيانو ، وهل لا يعرف شيئا عن الثورات ؟ وهل معرفته بأحد الموضوعين ينفى معرفته بالآخر ؟ واذا كان من السخف أن نفسر موسيقى بيتهوفن بعطفه على اليعقوبيين (لأن الانسان يمكن أن يكون يعقوبيا متحمسا وموسيقيا فاشلا) فانه ليكون سخفاً أشد أن نزعم أن موسيقاه لا تنبع الا من معرفته بالآلات الموسيقية لا من الأحداث والأفكار السائدة فى عصره .

والقول بأن الموسيقى تتألف من أنغام مرتبة فى ارتباطات متنوعة عديدة - وانها فن تجريدى وشكلى - أمر لا يقبل الجدل . ولكن هل لا تتجاوز ذلك ؟ هل تخلو الموسيقى من المحتوى لأنها غير موضوعية ؟ ان هيجل فى كتابه « فلسفة الفن » يقدم لنا اجابة هامة :

« ان هذه المثالية فى الجمع بين المحتوى وشكل التعبير ، بمعنى الخلو من أى موضوع خارجى ، يصور الجانب الشكلى الخالص للموسيقى • ولا شك فى أن للموسيقى مضمونا ، الا أنه ليس كذلك المضمون الذى نعنيه عندما نتحدث عن الفنون التشكيلية أو عن الشعر • ان ما ينقصها هو هذا التجسيد لموضوع خارج عنها ، سواء عنينا بذلك الظواهر الخارجية الملموسة أو موضوعية الأفكار والصور الذهنية » •

ويمضى هيجل موضحا :

« عندما تنجح الموسيقى فى التعبير عن تلك المشاعر الروحية والأحاسيس السامية بوسائل حسية هى الأصوات والأنغام وصورها المتعددة ، عند ذلك فقط تحتل الموسيقى مكانتها كفن حقيقى ، بغض النظر عما اذا كان محتواها قد عبر عنه بطريقة مستقلة ومباشرة من خلال الألفاظ ، أو اذا كان قد تحقق انفعاليا عن طريق موسيقى الأنغام نفسها وارتباطاتها الهارمونية واثاراتها النغمية » •

ولا يمكن أن تفسر التغييرات المستمرة التى طرأت على أشكال التعبير الموسيقى عبر القرون ، ولا أن يفسر تطور الموسيقى ونموها خلال التاريخ ، بمجرد ظهور آلات جديدة أو بالتقدم فى المهارة الفنية للموسيقيين • فاذا لم ندخل فى اعتبارنا سير التاريخ وأحداثه المتغيرة ، سنواجه ظواهر لا نجد لها تفسيرا (بل ان استخدام بعض الآلات الموسيقية أو الامتناع عن استخدامها يرتبط الى حد ما بالأوضاع الاجتماعية والاعتبارات الأيديولوجية • نذكر مثلاً رفض اسبارطة استخدام القيثارة الأثينية ذات العدد الأكبر من الأوتار • أو رفض المسيحية الاسكندرية استخدام آلات النقر الشرقية ، اذ كانت فى القرنين الثالث والرابع لاتسمح بغير استخدام الآلات الوترية الكلاسيكية) • ولا شك فى أن بتهوفن « استخدم أصوات الآلات الموسيقية » لاحداث التأثير الموسيقى المطلوب•

ولكن فيم استخدم تلك الأصوات ؟ يقول هيجل : ان من طبيعة الموسيقى « أن تضفي روحا ... على الأصوات التي تنظم في اطار علاقة نغمية محددة ، وبذلك ترفع التعبير الى مستوى لا يمكن بلوغه الا عن طريق الفن ومن أجل الفن وحده » . ان هذا العنصر الذي يرتفع الى مستوى الصوت المنظم ، أي الى مستوى « المحتوى » الموسيقى ، هو التجربة التي يريد المؤلف الموسيقى أن ينقلها الينا . وليست تجربة المؤلف الموسيقى تجربة موسيقية خالصة ، وانما هي أيضا تجربة شخصية واجتماعية ، تتأثر بالفترة التاريخية التي يعيش فيها والتي تؤثر فيه بوسائل متعددة . ولا يجوز أن نغالي في تبسيط هذا الأثر الذي تحدثه البيئة التاريخية في المؤلف الموسيقي وأعماله، بل ينبغي على العكس أن نعمل بحذر وبلا غرور لاكتشاف الطرق المختلفة التي يساير بها مضمون احدى القطع الموسيقية وشكلها الظروف السائدة في عصرها . أما « ألا نسمع في الموسيقى غير الموسيقى » وأن نستبعد ما « ارتفع » به المؤلف الموسيقى الى المستوى الموسيقى ، فاننا بذلك نقع في ابتذال صارخ لا يقل عن محاولة تحليل عمل موسيقى بأسباب اجتماعية بحتة ودون نظر الى مستواه أو شكله .

ماذا تعني عبارة سترافنسكي الخطابية عندما يقول انه لا يهم ما اذا كان بيتهوفن عندما ألف مقطوعة « البطولة » متأثرا ببونابرت الجمهوري أو بالامبراطور نابليون ؟ اذا كان سترافنسكي يقصد أن الامبراطور نابليون (أو أي ظاهرة أخرى أو حدث آخر يعمل ضد الثورة) يمكن أن يلهم موسيقارا عظيما قطعة موسيقية عظيمة ، لكان قوله مفهوما ولما خطر لأحد أن يعارضه ، فليس ثمة من يزعم أن الثورة وحدها هي التي يمكن أن تلهم الأعمال العظيمة . ولكن اذا كانت التجربة الحاسمة « بالنسبة لبيتهوفن » هي الثورة الفرنسية ــ وليست الامبراطورية أو نظام ميترنيخ ــ فلا شك في أن لذلك أهميته في فهم عمل بيتهوفن وشخصيته . ومهما يبلغ من عظمة المحتوى فانه لن يدفع موسيقارا ضعيفا

لتأليف موسيقى عظيمة. ولكن ما يثير اعجابنا ببيتهوفن ليس مجرد تحكمه في الشكل بل وكذلك المحتوى الرائع للعصر الثورى .

ان محتوى الموسيقى ليس من الوضوح كمحتوى الأدب أو الفنون البصرية . ولذا يمكن استخدام الموسيقى بسهولة كوسيلة لفل حدة الوعي. غير أن محتوى الموسيقى العظيمة ليس بعيدا عن التحديد الى درجة تسمح – اذا استخدمنا نفس المثال الذى استخدمه سترافنسكى – بعدم الاهتمام بما اذا كان العامل الذى حدد ذلك المحتوى هو الثورة أم خيانة الثورة . واننا لنجد رأيا مشابها – رأيا يقول بأن الموسيقى لا تعبر الا عن مشاعر عامة غير محددة الباعث – لدى شوبنهاور اذ يقول :

« ولذا فان الموسيقى لا تعبر عن هذه البهجة بعينها أو عن ذلك الحزن بذاته ، أو عن ذلك الألم أو الفزع أو السرور أو المرح أو الأطمئنان ، وانما تعبر عن البهجة والحزن والألم والفزع والسرور والمرح والاطمئنان في ذاتها ، في شكل مجرد الى حد ما ، في طبيعتها الأصلية ، بلا حواش ، وبالتالى بلا بواعث » .

ومن ثم فلا يهم أن تكون البهجة المتمثلة في قطعة من الموسيقى نابعة من سرور أحد المضاربين في البورصة لكسب مبلغ من المال نتيجة لمضارباته ، أو فرحة طفل لرؤية شجرة عيد الميلاد ، أو ذلك الشعور بالرضا الذى يشعر به السكير لمرأى زجاجة فاخرة من الشمبانيا ، أو اطمئنان المناضل عندما تنتصر القضية التى يكافح من أجلها . انهم يفترضون أن الدافع الى البهجة وطبيعتها المحددة أمور ليست ذات بال ، فالموسيقى لا تستطيع أن تعبر عن البهجة الا بصورة مجردة ، بحيث يكون الفارق بين بهجة بيتهوفن وبهجة رجل مثل « ليهار » فارقا في الدرجة وليس في النوع . غير أن هيجل يرى غير ذلك عندما يكتب قائلا :

« ان تفسير الموسيقى من خلال الاحساس العاطفى الخالص بطبيعتها الأصيلة ، والأثر الذى تتركه الأصوات الموسيقية بحسبانها مجرد توافق

نغمى يجارى الحالة النفسية ... انما هو تفسير شديد العمومية وشديد التجريد ... ويوشك أن يصبح تفسيرا خاليا من المعنى وتافها ... فاذا كانت احدى الأغانى تثير مثلا احساس الحزن أو الأسى لفقد شيء فاننا سنسأل أنفسنا حتما ما هى طبيعة ما فقدناه ؟... ان الموسيقى لا توجه اهتمامها الرئيسى الى الشكل المجرد لأحاسيسنا بل تهتم بحياتنا الداخلية التى تزداد امتلاء ، ويرتبط محتواها المحدد ارتباطا وثيقا بالطبيعة المحددة للانفعال المثار ، وبذلك فان أسلوب التعبير يؤثر ، أو ينبغى أن يؤثر ، بصور مختلفة تبعا للطبيعة المتغيرة للمحتوى » .

ان سترافنسكى يريدنا أن نحكم على موسيقى بيتهوفن بشكلها وحده ، بمجموع تأثيرها علينا « من حيث هى أصوات » ويقف شوبنهاور موقفا مماثلا وان يكن أكثر عمقا :

« اذا ألقينا نظرة على الموسيقى الآلية الخالصة ، سنجد أن سيمفونيات بيتهوفن تثير أكبر قدر من البلبلة ، فهى مرتبة أشد ترتيب ممكن ، تحوى أعنف صراع ، وتتحول فى اللحظة التالية الى أجمل توافق ... وفى هذه السيمفونيات تعبير عن كافة المشاعر والانفعالات الانسانية : البهجة والحزن والحب والكراهية والخوف والأمل وغيرها ... فى درجات لا حصر لها ، الا أنها جميعا فى صورتها المجردة وحدها ودون تحديد مجسد ، فى جانبها الشكلى وحده ودون كيان ملموس ، كأنها الروح بغير مادة » .

وهنا أيضا نجد « حياتنا الداخلية التى تزداد امتلاء » وقد تحولت الى تجريد بارد خاو . غير أن هذه الحياة الداخلية ليست مجرد شكل خالص أو روح خالصة ، بل هى تنشأ من الأسلوب المحدد المجسد الذى استجاب به بيتهوفن لعصره ، انها تنتمى الى العالم « الواقعى » الذى لا نجد فيه بهجة أو حزنا « مجردا » بل نجد حزنا له باعثه وبهجة لها محركها .

ان المارش الجنائزى فى مقطوعة « البطولة » ليس حزنا مجردا خاليا من أى معنى محدد ، وانما هو حزن باسل زاخر بالعاطفة الثورية ، فهو لا يشبه حزن انسان يبكى على محبوبته ، ولا هو يتفق مع لهفة المسيحى على المسيح المصلوب ، فالحزن الذى عبر عنه بيتهوفن فى سيمفونيته حزن ثورى ويعقوبى • وسؤال هيجل : « ما هى طبيعة ما فقدناه ؟ » قد أجابت عليه موسيقى بيتهوفن بلا مواربة • وكذلك فى السيمفونية التاسعة نجد أن الفرحة التى تنفجر فى الحركة الكورالية ليست « أى » فرحة ، ليست الفرحة « المجردة » ، وانما هى فرحة تنشأ من تناقضات هائلة ، تنشأ رغم الكآبة واليأس وتتحداهما ، وهى نفى لذلك اليأس ، نفى عبر عنه بوعى تام ، كما أنها فرحة أبناء المدينة ، وليس فيها شىء من ابتهاج الفلاحين فى أوقات الرقص أو الحصاد • ونحن اذا تأملنا «مضمون» موسيقى الغرفة التى ألفها بيتهوفن فى أواخر حياته ، نجد أنها تعبر عن شعور موحش بالوحدة الا أنها ليست وحدة « مجردة » ، كما أنها تختلف تماما عن وحدة الراهب المتدين أو وحدة الفلاح الذى تحاصره الثلوج فوق الجبال ، وانما هى الوحدة الجديدة التى يشعر بها أبناء المدن والتى نشأت مع نشوء جماهير العصر الرأسمالى البرجوازى الحديث والتى وجدت أول تعبير موسيقى عنها لدى بيتهوفن • وبعبارة أخرى فاننا اذا ألقينا على أعمال بيتهوفن أكثر من نظرة عابرة ، فلن نجد فيها كافة المشاعر والانفعالات الانسانية « المجردة » وغير المحددة ، بل سنجد فيها انفعالات ومشاعر محددة تماما لم تكن معروفة فى العصور السابقة فى ذلك الشكل المحدد من أشكال التعبير •

ولننتقل الى مثال أقرب الينا • هو قطعة هانز ايزلر المسماة « كانتاتا فى الذكرى الثالثة عشرة لموت لينين » • ان الأسلوب الجديد والأصيل الذى تعبر به هذه القطعة عن الحزن ، يوضح مرة أخرى أهمية العناصر الملموسة والنابعة من المجتمع فى الموسيقى رغم طابعها الشكلى والمجرد •

وصحيح أن ايزلر ألف مقطوعته مستندا الى نص مكتوب ، وقد كتبه بريخت ، وهو نص لا يمكن أن ينطبق عليه أى وزن من الأوزان المألوفة . ومع ذلك كانت مهمة المؤلف الموسيقى مهمة عسيرة . فكيف تحزن على لينين ؟ كانت الاجابة على هذا السؤال بالموسيقى لا تتطلب الموهبة الموسيقية فقط بل تتطلب أيضا مستوى عاليا من الوعى السياسى وخبرة فنية واسعة . وكان على المؤلف ، كخطوة أولى ، أن يحدد لنفسه العناصر التى ينبغى تجنبها . فقد كان ينبغى أن يبتعد الحزن على لينين عن كل مشاعر ذات طبيعة كهنوتية ، فلا يجوز أن تثير فى الذهن الترانيم الدينية أو أى أنغام لها طابع عصر الباروك . كما لم تكن أنغام مقطوعة « البطولة » ـ المعبرة عن الثورة البرجوازية الديمقراطية ـ ملائمة لطبيعة الثورة الاشتراكية العمالية وقائدها الفقيد ، كما كان لا بد من الابتعاد عن كل مبالغة رومانسية أو مغالاة عاطفية من أى نوع . وكان على المؤلف أن يجد أسلوبا جديدا تماما ، يتصف بالبساطة والاحكام والايجاز والترفع ، توحى موسيقاه بالانطلاق الى أعماق المستقبل ، لا الى العالم الآخر المجهول بل الى العالم المادى المشرق . لا الى « الموت والتجلى » ، ولا الى البعث والنشور ، بل الى الايحاء بأن لينين ما زال يعيش بين صفوف الطبقة العاملة التى كان قائدها ومعلمها . ومن مشكلة المحتوى هذه أمكن الانتقال الى الشكل ، الى التداخل بين الأصوات الصولو النحيلة وصداها العميق المهيب . وكل ذلك يجرى داخل اطار النظام الاثنى عشرى . وتعد كانتاتا لينين ، من ناحية التركيب الشكلى جديدة تماما . الا أن هذا الشكل الجديد لم يطلب لذاته بل حدده المحتوى الجديد .

لقد حاولت أن أقدم أمثلة لمسألة المحتوى والشكل فى الموسيقى ، ولكنى لا أريد أن أخفى الصعوبة التى تنطوى عليها هذه المسألة . فنحن نجد فى الموسيقى التى تؤلف لتكون مصاحبة لكلمات ، أن « المحتوى »

يكون ظاهرا لدرجة أو لأخرى في النص ، وان كانت تلك الموسيقى نفسها تستطيع الانفصال عن النص أو السيطرة عليه • وهى تكتسب فى العادة قوة خاصة اذا كانت مناقضة للنص لا مسايرة له • ولكن كيف تحدد « محتوى » الموسيقى المعتمدة على الآلات ؟ ان أنصار الميتافيزيقا لا يجدون صعوبة فى التفسير : فشوبنهاور يرى أن الموسيقى « مستقلة تماما عن عالم الظواهر » ، وانها « صورة من الارادة ذاتها » • وانه لهذا السبب بالذات فان « تأثير الموسيقى أكبر وأبلغ من تأثير الفنون الأخرى » لأن تلك الفنون تتحدث عن الظل فى حين تتحدث الموسيقى عن الجوهر • ويرى هيجل أن مضمون الموسيقى هو « الحياة الداخلية الذاتية الحرة للنفس » وذلك رغم أن هيجل ـ وهو أستاذ الجدل ـ كان لديه كلام كثير يقوله عن العناصر الملموسة والمحددة فى الموسيقى ، وبذلك فاق شوبنهاور فى هذا الصدد • ولكن ليس من اليسير على المؤمن بالمادية الجدلية أن يحدد ما يمكن أن يعتبر « محتوى » الموسيقى ، وهو قبل كل شيء لا يستطيع أن يقدم لهذا المحتوى تعريفا عاما ، ويجد نفسه مضطرا الى دراسة كل عمل على حدة من جوانبه الملموسة المتعددة ، والى الاهتمام بتفاصيل التطور التاريخى للموسيقى ، وبالوظائف المتغيرة للموسيقى فى مجموعها ولكل شكل موسيقى على حدة • وهذه مهمة ما زالت تنتظر من ينجزها • ولست من أصحاب النظريات فى الموسيقى ، وليس فى وسعى أن أقدم أكثر من بضع آراء متناثرة ، وانى لأرحب بأى تصحيح أتلقاه •

كان هدف الموسيقى منذ البداية أن تثير المشاعر الجماعية ، وأن تكون حافزا للعمل ، أو للجنس ، أو للحرب • وكانت الموسيقى أداة لاخماد الحواس أو اثارتها ، كتعويذة مهدئة أو كحافز للنشاط • كانت تستخدم لتحويل الكائنات البشرية من حالة الى أخرى ، ولم تكن تستخدم لتصوير الظواهر الموجودة فى العالم الخارجى • ولذا فاننا لن نستطيع أن نسأل عن « محتوى » الموسيقى المبكرة • فالأسئلة الزائفة تولد اجابات بلامعنى

ان صوت الطبول وخشخشة قطع الخشب ورنين المعادن ليس لها محتوى. أما أثر الأصوات المنظمة على الكائنات البشرية فهو الوحيد الذى يحمل معنى . وكانت الوظيفة الاجتماعية للموسيقى أن تحدث هذا الأثر ، لا أن تصور الواقع وكما أوضح هانز ايزلر فان ثمة « روابط تلقائية » تنشأ نتيجة للايقاعات المحددة ولتتابع الأنغام والصور الصوتية . وما زال جانب كبير من تأثير الموسيقى حتى يومنا هذا يتحقق من خلال هذه « الروابط التلقائية » (المارشات العسكرية ، والمارشات الجنائزية ، وايقاعات الرقص الخ ...) فهى تتيح فرصة المشاركة المباشرة حتى للمستمع العادى الذى لم يتلق أى تدريب موسيقى خاص. وكانت هذه القدرة الخاصة للموسيقى على خلق المشاعر الجماعية ، وجعل الناس « على قدم المساواة من الناحية العاطفية » لفترة من الزمن ، كانت ذات فائدة ظاهرة للمنظمات العسكرية والدينية . فالموسيقى من بين جميع الفنون هى أقدرها على حجب العقل ، وعلى التخدير ، وعلى فرض الطاعة العمياء ، بل وعلى الاستعداد لبذل النفس .

وقد استخدمت كافة المؤسسات الدينية ـ وفى مقدمتها الكنيسة الكاثوليكية الرومانية ـ هذه القدرة الخاصة للموسيقى استخداما منظما . فلم تكن الكنيسة الكاثوليكية فى بدايات القرون الوسطى تطلب من الموسيقى أن تكون « جميلة » بل لعل العكس هو الصحيح . كانت وظيفة الموسيقى فى ذلك الحين أن تدفع المؤمنين الى حالة من الندم الشديد والى الشعور بالخضوع والمذلة ، وأن تقضى على كل أثر للفردية فى نفوسهم وتجعل منهم جماعة خاضعة مستسلمة . ولا شك فى أن كل انسان كان يذكر بمعاصيه الفردية ، غير أن الموسيقى كانت تتيح له العودة الى الشعور بالخطيئة الشاملة والرغبة العامة فى الخلاص . وكان « محتوى » هذه الموسيقى دائما واحدا لا يتغير : انك مخلوق تافه خاطىء بلا سند أو

معين ، ومن الخير لك أن تتألم لآلام المسيح فتنجو بذلك روحك • وقد كتب هيجل عن هذه الوظيفة للموسيقى الكنسية القديمة يقول :

« اننا نجد فى الموسيقى الكنسية القديمة ـ ولنأخذ لحظة رفع المسيح على الصليب مثلا ـ ان المعنى العميق المتمثل فى الفكرة الرئيسية عن آلام المسيح وموته ودفنه ، ليس مجرد تعبير عن مشاعر شخصية للعطف أو الألم الفردى النـاتج عن تلك الوقائع ، وانما هو احتمـال تلك الوقائع نفسها • أى بعبارة أخرى ان هارمونية الموسيقى النغمية تحرك وتثير ما فى تلك الوقائع من عمق ومغزى • والانطبـاع الذى تتركه انما يأتى نتيجة لتأثير الموسيقى فى نفوس من يسمعونها • فنحن ندرك بالفعل آلام المسيح وهو يصلب ، ولا نكتفى بتكوين فكرة عامة عنها ، وانما الهدف الرئيسى أن نشعر فى أعماق كياننا بحقيقة ذلك الموت وذلك الألم المقدس ، بحيث نتمثل واقعه بقلوبنا وأرواحنا ، وبحيث يصبح وكأنه جزء منا ، يمتد فى ثنايا حياتنا الواعية بأسرها ويستبعد كل ما عداه » •

وبعبارة أخرى فان تلك الموسيقى الكنسية القـوية لا تثير شـعورا « غير محدد » يسمح بروابط مختلفـة فى ذهن كل فرد (كمـا تفعل الموسيقى السيمفونية الحديثة مثلا) فهى على العكس تفرض على المستمع استجابة محددة لا تحتمل أى نزعة ذاتية •

واذن ، فان « محتوى » مثل هذه الموسيقى الكنسـية انما يحـدده النص الدينى والروابط التى يثيرها : كالعذاب المقدس، والخطيئة البشرية، وغيرهما • غير أن ثمة عنصرا جوهريا آخر : وهو الطائفة الدينية نفسها ، فأفرادها لا يكونون مجرد « مستمعين » بل يشكلون جماعة مترابطة حقا • ويقـول « هيجل » ان الموسـيقى تستخدم « لتؤثر » فى حـواس هؤلاء المستمعين وليس هدفها ايجاد شعور ذاتى غير محدد بل ايجـاد انفعـال جماعى موحد • هدف هذا النوع من الموسيقى هو ايجـاد حالة نفسـية محددة ومقصودة ، والعمل باصرار من أجل بلوغها • وليست وظيفتها

« التعبير عن المشاعر » بقدر ما هي ايجادها . وقد يقال (وبشيء من الحذر) ان « محتوى » مثل هذه الموسيقى ليس فى داخلها فقط بل فى خارجها أيضا ، فهو مجموع التعبير والتأثير ، الأصوات المحركة والمستمعين الذين تحركهم تلك الأصوات . ويصدق نفس القول على موسيقى الرقص غير الدينى ، وموسيقى المارشات العسكرية والجنائزية . فموسيقى الرقص ليس لها مضمون فى ذاتها ، ووظيفتها استثارة الرغبة فى الرقص ، وهى تكتسب مضمونا عن طريق حركة الراقصين وانفعالهم . أما الطابع المميز للرقصة فيحدده المجتمع ، فتكون أحيانا رقصة من رقصات الطقوس أو رقصة خفيفة ، رقصة فالس أو روك آندرول . والغريب أن العنصر الاجتماعى يجد تعبيرا عنه فى الشكل الموسيقى وحده ـ أى ان «المحتوى» الاجتماعى يظهر بالكامل من خلال الشكل ـ ولا نكاد نجد أى محتوى آخر الا نادرا . وينطبق القول نفسه على المارشات العسكرية التى يحدد المجتمع شكلها أما «محتواها» فيتمثل فى الجنود الذين يسيرون على أنغامها. ولكن عندما تدخل مثل هذه الأشكال الموسيقية فى تركيب سيمفونية أو مقطوعة للكونسير ، فعند ذلك يبدو ـ بسبب ما يتصل بها من « روابط تلقائية » ـ أن لها « محتوى » فى ذاتها ، وأنه أصبح لها حياة خاصة بها. وبذا نجد فى الموسيقى ، هذا الفن المحير ، أن المضمون يتحول باستمرار الى شكل كما يتحول الشكل الى مضمون . فالمضمون الاجتماعى يمكن أن يظهر فى البناء الموسيقى وحده ، كما أن المحتوى الجديد يمكن أن يستخدم الأشكال القديمة . باضفاء وظائف جديدة عليها .

ولا بد أن نميز بين الموسيقى التى لا تهدف الا الى احداث أثر موحد مقصود ، بحيث تدفع جماعة من الناس الى عمل جماعى محدد ، والموسيقى التى يتمثل معناها فى التعبير عن المشاعر أو الأفكار أو الأحاسيس أو التجارب ، وهى الموسيقى التى لا تؤدى الى التقريب بين الناس وجعلهم كتلة متجانسة لها استجابات موحدة ، بل تؤدى بالعكس الى اثارة الخواطر

الفردية الذاتية وتحركها حركة حرة . وكانت الموسيقى الدينية في بدايات القرون الوسطى تنتمي الى النوع الأول ، بحيث نستطيع أن نقول انه كان لها طابع « موضوعي » ، على نقيض الطابع التعبيري « الذاتي » للموسيقى الدنيوية التي جاءت نشأتها مع نشأة البرجوازية . واذا نحن درسنا العملية الطويلة والحافلة بالتناقضات والتي انتهت بتحويل الموسيقى الى العلمانية ، فلن نجد مفرا من الاعتراف بأن الموسيقى ظاهرة اجتماعية هامة . وهي اذا كانت تتألف من أصوات منظمة فان هذا التنظيم للأصوات يساير تنظيم المجتمع في عصر معين . وقد بدأ تحول الموسيقى الى العلمانية مع ظهور المنشدين الجوالين والحركات الكبرى الخارجة على الكنيسة ـ أي مع البدايات الأولى لتمرد الفرسان والتجار ـ ثم امتد بالتدريج الى الموسيقى الدينية نفسها ، بحيث أصبحت موسيقى دنيوية بمعنى الوقت . وكانت الموسيقى الكنسية القديمة مرتبطة بالكنيسة ارتباطا لا ينفصم . وكان « مضمونها » هو الطقوس الدينية ، ولم تكن تهدف بكل روعتها القاسية وغير الشخصية الى امتاع المستمع ، بل الى اخضاعه ، بحيث تفرض عليه أن يغني راكعا ، في القضية المقدسة . ولكن فلنتأمل لحن « وقفة الأم » Stabat Mater (*) لبرجوليزي Pergolesi ، ان روعته ورقته الدنيوية تزداد وضوحا اذا قورن بالموسيقى الكنسية السابقة. ولم تعد هذه الموسيقى مرتبطة بالكنيسة بل يمكن عزفها في أي قاعة ، بل وشرعت في اتخاذ طابع الأوبرا . واذا كان النص الديني ما زال يشكل « محتواها » ، فان الموسيقى بدأت هنا تؤدي دورها الى جانب النص ، بحيث تؤكد معناه في الجانب الانساني والذاتي ، وتبتعث كثيرا من الروابط المتباينة . وجاءت بعد ذلك الأوراتوريات العظيمة التي وضعها باخ وهاندل ـ اللذين هاجرا من الكنيسة الى قاعات الكونسير ، ولم يكن ذلك من قبيل المصادفة ـ فمثلت تحولا انسانيا عظيما للمحتوى الديني ،

(*) ترتيل اقرته الكنيسة الكاثوليكية في القرون الوسطى ويبدأ بعبارة « وقفت الأم المفجوعة »

وبدلا من أن ترمى الى اغراق ذاتية الانسان وقلبه أصبحت تقويها وتؤكدها . وأى فارق هائل بين العذوبة الدنيوية لقداس لهايدن والقوة الساحقة العنيدة للموسيقى الكنسية القديمة ! ثم تحقق التحول الدنيوى للموسيقى المقدسة فى قطعة « القداس الحافل » Missa Solemnis التى كانت أكبر من أن تعزف فى أى كنيسة . وان عزفها فى الكنيسة ليكون أمرا مخالفا للمنطق ، فالذاتية التعبيرية فيها تجعل من الاطار الجامد للطقوس الدينية جميعا أمرا لا معنى له . فهو عمل ليست فيه أدنى نفحة من رائحة البخور ، ولا أيسر سحابة من سحب السماء . وهو يتحدى النص الذى بنى عليه ، فلا يتحدث عن الله أو الخطيئة أو الندم أو المذلة أو الخضوع ، وانما يتحدث عن الانسان وحده ، الانسان الذى يقف رافع الرأس معلنا ألمه وفرحه ، عظمته وانتصاره . ليس « محتوى » هذه الصلاة هو الله بل الانسان فى عصر ثورى .

ويمكن أيضا أن نرى هذا الاتجاه العلمانى النامى فى الأشكال الموسيقية المتطورة ، اذ نستطيع أن نقول بوجه عام ان البوليفونية هى موسيقى النظام الاقطاعى ، موسيقى نظام لكل صوت فيه مكانه المحدد وكل صوت يتبع الآخر دون تنافس أو تزاحم ، وفى دقة كونترابونطية كاملة . أما الهوموفونية فهى موسيقى البرجوازية الصاعدة ، موسيقى عصر التغير الاجتماعى ، وهى الموسيقى التى تعبر عن صراع متزايد بين الجمل الموسيقية ، وذلك خضوعا فى البداية لمبدأ المنافسة والمزاحمة (مدرسة مانهايم) ثم خضوعا للصراع الطبقى فيما بعد . ولم يعد طابع الموسيقى يتحدد بجملة موسيقية واحدة تعالج معالجة بوليفونية ، بل يتحدد بالصراع بين الجمل ، والتوتر والتقابل الذى لم يكن معروفا من قبل ، والقدرة على التعبير والتأثير فى الحواس . ولم تعد الموسيقى موجهة الى جماعة انسانية متجانسة بل الى « جمهور » غير متجانس . ولم يحدث ذلك دفعة واحدة بل نضج بين يدى الموسيقى القديمة ، تماما كما نضجت البرجوازية بين يدى النظام الاقطاعى القديم . فتسلل مبدأ الهارمونية الى

البوليفونية التى كانت لا تزال مزدهرة ، بحيث يبدو أن باخ مثلا ما زال يتبع قوانين البوليفونية ، فى حين كان فى الواقع أول الموسيقيين العظام الذين استخدموا الهارمونية • وفى وسعنا أن نقول انه حيثما توجد الهارمونية والموسيقى القائمة على التعبير الواضح ، تكون البرجوازية على الأبواب ، تقدم المزاحمة التجارية فى صورة رفيعة هى صورة التزاحم بين الجمل الموسيقية •

وكانت النزعة العلمانية للموسيقى تعنى سيادة البرجوازية ، وكأنما حل التاجر محل رجل الكنيسة ، فلم تعد الموسيقى تعبيرا عن نظام دينى مستقر بل عن منازعات دنيوية محتدمة • وتطورت السيمفونية من موسيقى الباروك القائمة على الجملة الواحدة ، وظهرت كشكل جديد للتناقض • ان الوحدة التى عرفتها العصور السابقة أخلت مكانها للمزاوجة وللصراع بين الأضداد ، ودخل الموسيقى عنصر ثورى •

وكان المضمون الجديد واضحا تماما فى بعض الأعمال ، مبهما وغير محدد فى بعضها الآخر • وان كان قد ظهر على الأغلب كموقف عام ، كأنه أحد التيارات السائدة فى عصره ، أو كأنه نغمة خافتة تتردد ، تكون اجتماعية أحيانا وفردية أحيانا أخرى (النزعة الانسانية ، والتفاؤل الثورى ، وخيبة الأمل ، والشعور بالوحدة والعزلة ، والاكتئاب الخ ••) وتظهر فى صورة ذاتية قوية ، وفى التحكم فى الجانب الشكلى • وكان من السمات المميزة لهذه الموسيقى العلمانية أنها تتجه بصورة متزايدة نحو الذواقة والمتخصص ، على عكس الموسيقى الدينية التى لم تكن تتجه الى عاشق الموسيقى المثقف بل الى جماعة المؤمنين المتعطشين الى الرضا الدينى أكثر من تعطشهم الى الرضا الفنى • وقد يبدو لأول وهلة أن ذلك لا يتفق مع طبيعة هذه الموسيقى التى تمتد جذورها الى الدنيا الواقعية للناس ، والتى كثيرا ما احتوت الرقصات الشعبية والأغانى الفلكلورية •

وأدى هذا العنصر الشعبى (الذى نميل أحيانا الى المبالغة فى أهميته) وتلك الثروة من الخواطر التلقائية التى تساعد المستمع على الفهم ، بالاضافة الى قدرة الموسيقى الجديدة على التعبير وعلى مخاطبة الحواس ، أدى ذلك كله الى جعل الأعمال ذات التركيب الشكلى المعقد الذى كان قمينا بأن يجعلها غير مستساغة فى الأسماع غير المدربة ، جعلها تحدث أثرا مباشرا ملموسا بين الجماهير الغفيرة • وعلى سبيل المثال فان الحركة الأخيرة فى مقطوعة « البطولة » التى تلقى استجابة شعبية مباشرة ، تعد من الناحية الشكلية من أصعب أعمال بيتهوفن الموسيقية • ولا شك فى أن طريقة استخدام شكل الباساكاليا (*) Passacaglia الباروكى كجزء من سيمفونية تتخطى الحدود التقليدية للباروك ، أمر يصعب أن يدركه الجمهور العادى ، ولا يمكن أن يحيط به غير الخبير بالموسيقى • وكان هيجل أول من لحظ هذه الصفة الخاصة بموسيقى الآلات فى عصره • اذ كتب يقول :

« ان الشخص العادى يفضل الموسيقى المصاحبة للغناء • أما الخبير الذى يستطيع أن يتتبع العلاقة بين الأصوات الموسيقية والأنغام الصادرة عن الآلات كتركيب متكامل ، فيستمتع بالنتيجة الفنية للتنغيم الهارمونى وما يتداخل فيه من ألحان وانتقالات ، يستمتع بذلك كله فى ذاته ••• ولا شك أن المؤلف الموسيقى يستطيع أن يضفى على عمله مغزى خاصا ، محتوى من أفكار ومشاعر محددة ، ويعبر عنها ببلاغة بحركات لا يمكن استبدالها بغيرها • كما يستطيع أن يتخلى عن مثل هذا التخطيط ويوجه كل همه للبناء الموسيقى فحسب ••• وربما بلغ المؤلف الموسيقى مدى أبعد اذا ما اهتم بجانبى التأليف ، أى بالتعبير عن المحتوى ـ ولو بصورة أقل تحديدا من التعبير عنه فى الأسلوب السابق ـ كما يهتم بالبناء الموسيقى

(*) شكل يستخدم فيه نفس اللحن المتكرر بانتظام فى القرار •

الذى يستطيع عن طريقه أن يؤكد اللحن أحيانا ويؤكد عمق الهارمونية أحيانا أخرى ، أو يكون فى وسعه أخيرا أن يدمج أحدهما فى الآخر » .

وكان الطابع المجرد والشكلى للموسيقى التى لم تعد مقدسة ولم تعد مرتبطة بالدين يتطلب البراعة والأصالة والقدرة على الابداع . وكانت ثمة مخاطر تحف بذلك كله . وأصبح جانب كبير من الموسيقى الآلية مقصورا على استمتاع فئة محددة من المتذوقين . وترتب على ذلك ظهور نوعين من الموسيقى : الموسيقى « الرفيعة » المنعزلة عن الشعب ، وموسيقى التسلية التى لا قيمة لها على الأغلب . ورغم أن الهوة بينهما أصبحت مشكلة حقيقية فى الفترة البرجوازية الأخيرة ، الا أننا لا يجوز أن ننظر الى هذا التطور نظرة اجتماعية قائمة على المبالغة فى التبسيط . ولا يجوز أن ننسى أن كثيرا من الأعمال الكبرى لباخ وموزار وبيتهوفن وبرامز لم تكن « شعبية » فى يوم من الأيام ، ولا يشعر بمتعتها اليوم غير قسم ضئيل من المجتمع . (وان توسيع هذا القسم ليعد من الأهداف التى ترمى اليها التربية الموسيقية المنظمة) . واذا أردنا أن نكون عادلين فى حكمنا على التجارب الموسيقية وأن نقدر أهميتها من الناحية الفنية ، فينبغى أن نذكر أمرين : أن المؤلف الموسيقى ، شأن غيره من الفنانين ، انما يخدم آخر الأمر حاجة « اجتماعية » . غير أن ثمة أيضا حاجته الفردية كفنان لأن يستمتع بما يفعل . وكانت هذه المتعة مستبعدة فى الموسيقى المقدسة أو مضطرة الى الاختفاء أو التنكر . أما فى الموسيقى العلمانية فقد تحررت هذه الرغبة وباتت تطالب بحقوقها باصرار . وعندما يقول هيجل ان المؤلف الموسيقى يمكن أن يوجه اهتمامه ، الى جانب المحتوى ، الى « البناء الموسيقى لعمله وجمال هذا البناء وروعته » فانه يسلم بالمتعة الخالصة التى يجدها كل فنان عندما يستخدم الامكانيات المعقدة والمتعددة لفنه (وقد أوردت مثالا من الحركة الأخيرة من مقطوعة « البطولة » ، وهى الحركة التى يتخلى فيها بيتهوفن عن الطابع الانفعالى الثورى للسيمفونية ، ويداعب الامكانيات الشكلية ويستغرق فى متعة ممارسة قدراته الفنية الهائلة) .

ان المتعة البهيجة التي يجدها الفنان في التغلب على المشكلات العسيرة للشكل ، تتضمن عنصرا ذهنيا عميقا لا يجوز تجاهله عند الحديث عن طبيعة الفن وجوهره • وفي الرياضيات نفسها يستبعد العلماء أحيانا أحد الحلول لمسألة لمجرد أن الطريقة التي تحقق بها مطولة ومعقدة • ويتحدث علماء الرياضة عن الحلول والمعادلات « الأنيقة » ، وهي لا تكون أنيقة لمجرد كونها صحيحة بل لكونها أيضا جميلة في جانبها الشكلي • ويصدق نفس القول على الفنون وبدرجة أكبر : « فأناقة » الحلول التي توجد للصعوبات الشكلية تعد في ذاتها صفة ذات أهمية كبرى • فشكل العمل الفني مسألة أكبر من أن تكون مجرد وسيلة ملائمة لابلاغ محتواه : بل ينبغي أن يكون حلا أصيلا و « أنيقا » للصعوبات التي لا تنشأ من المحتوى وحده بل وكذلك من متعة الفنان الخالصة والنابعة من التحكم في الشكل • ان الشكل هو دائما نوع من الانتصار لأنه حل لمشكلة • وبذلك تتحول الصفة الجمالية الى صفة ذهنية • ولا يسع المؤلف الموسيقي أن يؤلف للشخص العادي وحده ، اذ سيؤدي ذلك الى فقر الموسيقى وركودها ، وخاصة الموسيقى المعتمدة على الآلات • وينبغي للمؤلف دائما أن يعالج قضايا شكلية لا يستطيع ادراك حلها غير المستمعين الذين تلقوا تدريبا خاصا ، والذين ينبغي في الوقت نفسه ـ ليحصلوا على القدر الأكبر من المتعة ـ أن يوجهوا اهتمامهم الى المضمون أيضا ، مهما يكن غامضا ، بقدر ما يوجهونه الى البناء الشكلي للموسيقى • ان الاكتشافات الشكلية الدقيقة والحلول الشكلية البارعة يمكن أن تخفى على الشخص العادي ، بل ويمكن أن يراها غريبة وغير مناسبة ، ولكنها مع ذلك ضرورية لاكساب العمل الفني غنى ، ولدفع الموسيقى (وكل فن آخر) الى التطور • وهذه القدرة الشكلية على الابداع ، هذا « العبث » الجاد بوسائل التعبير ، هي التي تحدد في بعض الأحيان مستوى العمل الفني ، ويتحدث ماياكوفسكي في مقالته « كيف يكتب الشعر » عن « أغنية موزونة » وضعها لرجال الجيش الأحمر أثناء دفاعهم عن مدينة بتروجراد فيقول : « ان الشيء الجديد

الذى يبرر تأليف هذه الأغنيــة هو الوزن ••• (ثم يورد أحـد أوزان الشعر) فتلك الجدة فى الوزن تضفى على الأغنيــة كلهـا طابعا شـعريا خاصاً » • وانى لعلى ثقة من أن جنود الجيش الأحمر لم ينتبهوا الى هذا التجديد الشكلى ، فى حين أن شاعر الثورة العمالية العظيم يخبرنا أن ذلك التجديد بالذات هو الذى جعل من أغنية الجيش الأحمر شعرا وفرض لها مستوى خاصا • وان الأمر ليصدق بدرجة أكبر على الموسيقى ، حيث يتداخل الشكل والمضمون بصور متعددة حتى ليصعب الفصل بينهما •

ولما كان العنصر الشكلى فى الموسيقى قويا الى هذا الحـد فاننا نرى أحيانا ميلا الى ظهور النزعة « الشكلية » المتطرفة• ولكن لما كانت الموسيقى أشد أشكال الفن شكلية وتجريداً فاننا يجب أن نحذر من وصف أعمال موسيقية بعينها بأنها « شكلية » دون أن نبنى حكمنا على أسـاس متين ، والا لوجدنا أننا سنكتشف آثارا شكلية فى موسيقى الباروك البوليفونية ، وفى مقطـوعات باخ للبيـانو ، بل وفى بعض مؤلفـات موزار وبيتهوفن وبرامز • وأعتقد مخلصا أن التعريف التالى للنزعات الشكلية فى الموسيقى يمكن أن يكون تعريفا ملائما :

أولا : البراعة المعتدة بنفسها والتى يقصد المؤلف اليها فى ذاتها ، أى البراعة التى لا تهتم بحل مشكلات البناء الموسيقى بل تهتم بالبريق التكنيكى وحده وبصعوبة الأداء ، وأن تبهر المستمعين • ومثل هذه البراعة الشكلية لا تقف على مسافة من الجمهـور ، بل انها تعتمد اعتمـادا أسـاسيا على اعجابه بها ، ولذا فان النقد الذى يوجه اليها ليس الغرور الفنى بقدر ماهو الجرى وراء التصفيق •

ثانيا : التقليد الأعمى ، والخضوع المطلق للقواعد القديمة ، واتخام المقطوعة بالهارمونية والعـذوبة ، فى ظل عـالم حافل بتنافر الأصـوات ، وتقديم الألحان الرومانسية الرعوية بهدف اسكات صوت قاذفات القنـابل النفاثة • ان هذا الطراز من الموسـيقى « الحديثة » انمـا يعيش عالة على

تراث الموسيقى الأوروبية السابقة • وشكليته هى شكلية الأكاذيب : انها وليمة المفلسين ، التى تفتتح بلحن المارسييز (الذى لا يعزف كمحاكاة ساخرة يقدمها أوفنباخ ، بل لدفع بعض السادة النهمين الى الوقوف على أقدامهم فترة قصيرة ، والاشادة بماض انحطت سمعته وساءت نظرة الناس اليه) • ان هذا النوع من الموسيقى يعيش رغم أن محتواه قد ضاع ، ورغم أن أشكاله فقدت كل قوتها ومغزاها ، ورغم الفراغ الذى شملها بعد ازدهار الحياة وصخبها • انها تستمر فى عزف ألحانها الطريفة وكأن لم يحدث فى العالم شىء له أهمية خلال المائة عام الماضية ، وكأن وظيفة المؤلف الموسيقى فى منتصف القرن العشرين هى الاستمرار فى ترديد الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية والبرجوازية • لقد كانت تلك الموسيقى عظيمة فى يوم من الأيام ، غير أن تقليدها فى ظل الظروف المتغيرة ، بدلا من الاستفادة منها بطريقة خلاقة ، يعد شكلية من أسوأ وأتعس الأنواع •

ثالثا : تعمد استبعاد كل حرارة أو شعور من المقطوعة الموسيقية • واذا كان من الضرورى بعد فترة أسرف فيها المؤلفون اسرافا هستيريا فى التعبير عن العاطفة ، أن تلجأ الموسيقى الى العلاج بالماء البارد حتى يمكن أن تتخلص من الشحم الزائد ، اذا صح هذا التعبير ، حتى تتمكن من استعادة الانضباط القديم والمهابة المفقودة ، فاننا لا نستطيع أن نقبل الرأى القائل بأنه ليس للموسيقى صلة بالتعبير عن المشاعر وانما هى تجسيد للشكل الخالص • وحتى اذا سلمنا بأنه يمكن ، باستبعاد المشاعر تماما ، أن نصل الى « الموسيقى الكونية ، لغة النجوم والبللورات ، لغة الذرات والالكترونات » ، فان ذلك القول لن يقنعنا • ونحن لا نستبعد امكانية التعبير عن قوانين المادة غير العضوية فى صورة موسيقية ، ولا نحن نرفض بأى حال التجارب التى تجرى فى هذا الاتجاه • غير أننا أيضا لسنا على استعداد للتخلى عن الجانب الانسانى للموسيقى كتعبير عن المشاعر والحوادث والأفكار • ان الموسيقى المقدسة التى لم تعترف بالذاتية وزعمت لنفسها

« موضوعية » اجتماعية ، كانت موسيقى رائعة • لكن الموسيقى الباردة ذات النزعة المثقفة والشبيهة بالأنغام الدينية والتى تظهر فى بعض صور الموسيقى الحديثة ، والتى تعود بصورة مفتعلة الى العنصر « المقدس » الذى لم يعد يتلاءم اطلاقا مع محتوى عصرنا ، لا يمكن أن تفسر الا بأنها عارض من أعراض الغربة العنيفة • وتلك هى الشكلية الواعية التى تحاول عبثا أن تخدعنا بمحتوى « كونى » متوار •

لقد حاولت أن أشرح بكل ايجاز قضية الشكل والمضمون فى الموسيقى • وانى لأدرك تماما أن محاولتى لم تكن مرضية • فالتبسيط فى هذا المجال شديد الخطر • ومضمون الموسيقى متعدد الجوانب وصعب التحديد على عكس الفنون الأخرى • لكن هذا السبب ذاته يجعل التطور المقبل للموسيقى متوقفا على مدى تعبيرها عن موقف جديد ، وادراك جديد للحياة ، وفهم جديد ، وجماعة انسانية جديدة : هو موقف الطبقة العاملة ، وادراكها ، وفهمها ، والجماعة الانسانية التى تقيمها •

الفصل الخامس

ضياع الحقيقة واكتشافها

تحدث الرومانسى الألمانى لودفيج تيك عن « ضياع الحقيقة » لأول مرة فى المقدمة التى كتبها للطبعة التى أصدرها من مؤلفات هنريش فون كلايست ٠ واذا كان « ضياع الحقيقة » لم يبدأ الا فى صورة مبهمة فى ذلك العصر الرومانسى ، فقد أصبح من القضايا الرئيسية فى المرحلة الأخيرة للعصر الرأسمالى الذى يتميز بتغلغل الصناعة فى أرجائه ٠

لقد تحول العالم الرأسمالى التجارى الصناعى الى « عالم خارجى » له علاقات مادية متينة وروابط مادية لا تنفصم ٠ ويشعر الانسان الذى يعيش وسط هذا العالم بالغربة عنه وعن نفسه ٠ وكثيرا ما يوجه النقد الى الأدب الحديث والفن الحديث لأنهما يحطمان الواقع ٠٠ ولا شك فى أن ثم اتجاهات كهذه ، غير أنه ليس من الصحيح أن الكتاب والرسامين هم الذين ألغوا الواقع أو حطموه ٠ فالواقع الذى بات ينتمى الى ما قبل الأمس ، الواقع الذى غدا منذ أمد طويل شبحا لما كان عليه ، نجده محفوظا فى اطار جامد من العبارات والأحكام المسبقة والنفاق ٠ وان الانتاج الأخير لتلك الآلة الضخمة للبحث والاستقصاء والتحليل والاحصاء وعقد المؤتمرات وتقديم التقارير وعناوين الصحف ، هو هذه الصورة المضحكة التى تجسد عالما موهوما يقال انه ملك لكل انسان وهو فى الوقت نفسه ليس ملكا لأى انسان ٠ فالوهم يحل محل التناقض ٠ وينتج عن التعدد الهائل فى « وجهات النظر » أن يفرض تماثل الرأى البغيض ٠ وتسبق الاجابة السؤال ٠ وتقدم المرة بعد المرة عشرات من الأكليشيهات التى كان بعضها فى يوم من الأيام انعكاسا صحيحا للواقع ، ولم يعد اليوم من شبه بينها وبين الواقع الا بقدر ما نجد من شبه بين ملوك البترول وصور القديسين ٠

وقد كتب الكاتب النمسوى الساخر كارل كراوس (*) يقول : « أصبحت أعتقد أن الأحداث لم تعد تحدث ، وأن الأكليشيهات تتحرك بدلا من ذلك من تلقاء نفسها » . ان الأمور أصبحت أعقد من أن يستوعبها الناس ، والوسائل تجاوزت الغايات ، والأدوات تجاوزت المنتجين . وقد كتب كارل كراوس عن الصحافة يقول :

« مرة أخرى نجد أداة خرجت عن سيطرتنا . لقد كلفنا أحد الرجال بأن يقدم لنا تحقيقا عن الحريق المشتعل ، وكان المفروض أن يؤدى دورا ثانويا تماما فى الدولة بأسرها ، الا أنه وضع نفسه فوق الدولة ، وفوق النار المشتعلة وفوق البيت المحترق، بل فوق الحقيقة وفوق خيالنا ».

وقد كتبت هذه الكلمات منذ نصف قرن . ومنذ ذلك الحين سارت عملية « تحطيم الواقع » بخطى فسيحة .

ولم يعد ضياع الحقيقة هذا خافيا على الكثيرين من الفنانين والكتاب ذوى الموهبة والاخلاص فى العالم الرأسمالى . وهم يرفضون أن تسوقهم الى الضلال تلك العبارات البالية والجمل الزائفة ، ويرفضون ذلك النظام الذى يفرضه عليهم « الرأى العام » المسيطر ويقدمه لهم على أنه الحقيقة والواقع ، ويصرون على رؤية الأشياء « كما هى » . انهم ينبذون كل أشكال الدعاية ، ولا يطمئنون الى أى أيديولوجية ويتصدرون للبحث عن واقع يتخطى العالم الوهمى المؤلف من أشباه الحقائق والعبارات والنظم الاصطلاحية . لقد عقدوا العزم على ألا يتحدثوا الا عما يتاح لهم أن يروه أو يسمعوه أو يلمسوه أو يدركوه بحواسهم ادراكا مباشرا . فهم يتشبثون بالتفاصيل الصغيرة ، بكل تفصيل له « واقع » حقيقى يمكن رؤيته أو الاستماع اليه . ويتشككون فى كل ما يتجاوز هذه التفاصيل.

(*) كارل كراوس (١٨٧٤ ـ ١٩٣٦) كاتب وناقد وشاعر ، ولد فى تشيكوسلوفاكيا . أسس منذ ١٨٩٩ مجلة « داى فاكل » التى اشتهرت بنقدها اللاذع لحياة الطبقة الوسطى ولصحافة عصرها .

ويحاولون أن يشكلوا منها ، في حـذر ودون تعليق ، صـورة حقيقيـة للواقع • ان حركة الوضعية الجديدة neo-positivism التى انتشرت أخيرا ليست حركة سلبية تماما ، فهى تستجيب جزئيا للرغبة فى الوصول الى أحكام صادقة لا تتأثر بأفكار مسبقة •

وقد وصل فرانز كافكا في كفاحه ضد المظاهر الباعثة على الغثيـان للرواية في العصر البرجوازى المتأخر ، وفي سعيه الى نقاء التعبير وايجازه وخفة الشكل، الى ايجاد وسيلة لرواية القصة تربط فيها التفاصيل الضئيلة معا بحيث تتشكل منها خطوط عامة واهية تشير الى الواقع مجرد اشارة• وقد كتب كافكا مرة عن امرأة يحبها يقول : « من الخـارج ، في بعض الأحيان على الأقل، يكون كل ما أستطيع أن أراه من ف هو بضع تفاصيل ضئيلة ، تفاصيل قليلة الى حد أنه يسهل على أن أعدها • وذلك ما يجعل صورتها واضحة ، نقية ، تلقائية محددة ، وهى مع ذلك سابحة فى الفضاء فى الوقت نفسه » • وكان ذلك هو المبدأ الذى يرسم على هداه شخصياته ومواقفه •

وهو مبدأ لا يعترف باسم الواقع الا « للحقيقة الصادقة الصغيرة ، للتفصيل الصادق » وهى العبارة التى لا تمل « ناتالى ساروت » تكرارها• وقد وصل هذا المبدأ الى حـدوده المتطرفة في « الرواية المضـادة » فى فرنسا • فهنا نجد التفصيل تلو التفصيل ، فى رواية ذات بعدين اثنين ، دون منظور ، ودون تجاوز الوقت الحاضر والزمن الحاضر • ولنتأمل هذه الفقرة من كتاب « الغريب » لالبير كامو :

« وفى المساء حضرت مارى عندى وسألتنى عما اذا كنت أريد أن أتزوجها• فقلت لها ان هذا شيء لا يهم وأننا نستطيع أن نتزوج إذا شاءت• وأرادت أن تعرف ما اذا كنت أحبها • فقلت لها الاجابة نفسها التى سبق أن قلتها لها ذات مرة ، وان هذا شيء لا يهم وانى على أية حال لا أحبها• فقالت لى : ولماذا تتزوجنى اذن ؟ فقلت لها أن هذا شيء ليس له أية أهمية وأنها اذا أرادت فاننا نستطيع أن نتزوج • ومن جهة أخرى فهى التى

طلبت ذلك وانى وافقت على تنفيذ رغبتها ارضاء لها . وحينئذ قالت : ان الزواج مسألة خطيرة . فقلت لها انى لا أعتقد ذلك . فسكتت لحظة ونظرت الى في صمت » (*) .

ان هذا البرود ، وهذا الانفصال والعزلة ، يرفض الاعتراف بأى أولوية بين الأشياء أو المشاعر أو الأحداث . غير أن النتيجة التى تترتب على هذا الموقف أن يصبح للروابط المادية قوة مبالغ فيها (أشبه بقوتها فى « تراجيديات المصير » الرومانسية التى كانت تحكم المصائر الانسانية فيها عوامل مجهولة) . يقول روب جرييه ان العالم ليس حافلا بالمعنى ولا خاليا من المعنى ، وانما هو موجود فحسب : « فى كل مكان حولنا ، وعلى الرغم من كافة النعوت التى نطلقها حتى نضفى على الأشياء روحا ونفرض لها غاية ، نجد أن الأشياء موجودة فحسب . سطحها نظيف ومصقول ، وهى قوية ومتينة ، ولكن بغير بريق غامض أو شفافية » .

ان هذا المبدأ يؤدى الى حالة من الذهول عن الواقع ، اذ نجد سلسلة من الصور لا يربط بينها رابط واضح ، ليست اتصالا وترابطا بل تجزئة وانعداما للاتصال . اللحظة العابرة لا حقيقة لها ، والمواقف لا تتجمد وتصبح واقعا الا عندما تتذكرها . وقد كتبت ناتالى ساروت عن مارسيل بروست تقول : انه « كان يلاحظ العمليات النفسية من مسافة بعيدة ، بعد أن تكون قد تمت : يراها مجمدة وهادئة ، وكأنه يراها فى الذاكرة » . وتوضح رواية « المتلصص » **Le Voyeur** لروب جرييه جوهر هذا الأسلوب : فالناس مجرد أشياء بين الأشياء ، والقتل لا يعنى شيئا أكثر من بيع ساعة يد ، والجريمة لا تعنى أكثر من صيحة كلب البحر ، والحدث لا يعدو أن يكون حلما محيرا أو شهادة شاهد زور . الواقع بغير مستقبل ولا قيمة ولا معيار .

(*) نقلت هذه الفقرة من رواية « الغريب » ترجمة الاستاذ محمود حسن حلمى مطبوعات الدار القومية — القاهرة .

ويبدو أن أسلوب « الرواية المضادة » يتصل من نواح كثيرة بظهور السيبرنطيقا ، وبدراسة النظم الدينامية لتصحيح الذات . فقد أدى وجود الآلات « التى تفكر » و « التى تتعلم » والتى تصحح أخطاءها بنفسها ، الى تشجيع الفلسفة السلوكية والوضعية الجديدة . وأصبح لا بد من تحديد الفوارق بين الكائنات البشرية وهذه الآلات الجدلية ، ولا بد من فهم « طبيعة » الانسان فهما جديدا ، ولا بد من توسيع اطار المادية الجدلية وتجديد أحكامها . وقد أثبتت السيبرنطيقا أنه يمكن صنع آلات تتصرف كأنها تصدر فى تصرفاتها عن وعى ، بل وقد تم صنع بعضها بالفعل ، وان كانت الآلة الواعية لا وجود لها فى الواقع ولا يمكن أن يكون لها وجود. ولذا رأى رواد السيبرنطيقا أنه ليس للوعى أهمية كبيرة ، بل واعتقدوا أنه أمر وهمى ، فهم لا يصفون لنا غير « سلوك » الأجهزة التى يصنعونها. وقد كتب روس آشبى الذى يعد بالاشتراك مع نوربرت فينر رائد السيبرنطيقا الحديثة يقول فى كتابه « تخطيط العقل » :

« لم أشر فى هذا الكتاب فى أى موضع الى الوعى وما يتصل به من عناصر ذاتية ، وذلك لسبب بسيط هو أنى لم أجد الاشارة اليه ضرورية فى أى جزء من الكتاب ... ورغم أن الوعى قد يكون واضحا ومحددا لدى صاحبه ، فليست هناك وسيلة معروفة حتى الآن يمكن أن يكشف بها المرء تجربته لسواه » .

ولا أود أن أكرر هنا كافة المجادلات التى دارت بين الوضعية المنطقية الجديدة والمادية الجدلية ، وسأكتفى بالاشارة الى مدى مسايرة « الرواية المضادة » لهذه الآراء الوضعية الجديدة ، والى أى حد مذهل فقد الناس فى هذه الروايات طبيعتهم الأصلية وتحولوا الى « صناديق سوداء » كتلك التى تصنعها السيبرنطيقا والتى لا تهتم فيها الا بالعلاقة بين المدخلات والمخرجات ، ولا تهتم أبدا بطبيعة الانسان وجوهره . ولقد ارتبطت النتائج الفلسفية الزائفة التى استخلصت من المكتشفات الثورية

للسيبرنطيقا، بمنهج أدبي قد يكون في بعض الحالات الفردية مفيدا كما كانت السلوكية مفيدة في العلم ، ولكن هذا المنهج في مجموعه لا يكتفي بوصف نزع انسانية الانسان ، بل انه يضفي على هذا النزع للانسانية طابع الغائية الحتمية .

ولا يؤدي منهج « الرواية المضادة » الى استعادة الحقيقة المفقودة . فهو قد تخلى عن العبارات الجوفاء والارتباطات الاصطلاحية المحددة سلفا ، ليقدم لنا التفاصيل بعد افراغها من كل معنى ، والانطباعات الحسية التي ليس بينها رابط على الاطلاق . وعندما أعلن هذا النوع من الأدب رفضه لأشباه الحقائق التي تحويها عناوين الصحف ، نجده في الواقع قد رفض الحقائق نفسها رفضا باتاء فكل ماهو ملموس يذوب ويذوي ، والشخصيات تهتز في ضباب بدائي مضطرب . ولا نجد لديهم أماما أو خلفا بل مجرد « وجود » لا صلة له بالزمن أو الاتجاه . انهم يرفضون العالم الرسمي الوهمي ويضعون مكانه عالما خاصا ، ولكنه ليس أقل منه انتماء الى عالم الأشباح . وهدفهم هو تصوير هذا الوجود غير المفهوم ، هذا الوجود الذي لا صلة له بالزمن ، والمرتبط بانسان يعيش في ظلمة لا صلة لها بالزمن . لكن هيجل يقول : « ان الوجود في ذاته لم يعد واقعيا حتى الآن ، والشيء الواقعي الوحيد هو ما تمكنا بالفعل من ادراكه » . وكذلك يقول ماركس : « ان العالم المفهوم وحده هو الواقع » . والأدب الذي يرفض الادراك عامدا ، لا يمكن أن يتوفر له ذلك الحد القاطع للحقيقة . وقد يكون اللاواقع الذي يمثل محتوى هذا الأدب أثرا من آثار الاحتجاج على ذلك العالم النمطي الوهمي ، غير أنه لا يعدو في الحقيقة أن يكون ظلا لذلك العالم .

وعلى الرغم من هذا كله فان بعض الكتاب الذين يعمدون الى جمع تلك التفاصيل التي يلاحظونها بدقة ، يذهبون الى مدى أبعد من مجرد

خلق عالم تجمد كل ما فيه وأصبح شيئا أو حالة ثابتة • ومن أمثال هؤلاء الكتاب ج• د• سالينجر (*) ، فهو يستخدم المنهج السلوكى ، ويصور سلوك الناس من خلال سلسلة متتابعة من التفاصيل الصغيرة • واليكم هذه الفقرة التى ننقلها اتفاقا من روايته « فرانى آند زووى » :

« فى الساعة العاشرة وعشر دقائق صباح يوم الاثنين فى أحد أيام نوفمبر عام ١٩٥٥ ، كان زووى بلاس ـ وهو شاب فى الخامسة والعشرين ـ يجلس فى بانيو للحمام ممتلىء تماما بالماء ، ويطالع خطابا كتب منذ أربعة أعوام • كان يبدو أن ذلك الخطاب بلا نهـاية ، مكتوب على الآلة الكاتبة فى عدة صفحات ، على ورق أصفر من الورق الذى يستخدم فى اعداد صور المراسلات • وكان يلقى بعض المشقة فى الاحتفاظ به مستويا على ركبتيه البارزتين فوق الماء كأنهما جزيرتان جافتان • والى يمينه كانت ثم سيجارة تبدو مبتلة ، وقد احتفظت بتوازنها على حافة اناء الصابون الخزفى الذى يشـكل جزءا من البـانيو ، ومن الواضح أنهـا كانت مشـتعلة اذ كان يمسك بها بين الحين والحين ويأخذ منها نفسا أو نفسين دون أن يضطر الى رفع عينيه عن الخطاب • وكان الرماد يتساقط بانتظام فى ماء البانيو ، يتساقط مباشرة أو عن طريق احدى صفحات الخطاب • وبدا أن زووى لا يشعر بغرابة الترتيب الذى أعده • وان كان قد بدا أنه شرع يدرك أن حرارة الماء أخذت فى امتصاص الماء من جسـمه • وكلمـا طال أمد قراءته للخطاب ـ أو اعـادة قراءته ـ كثر استخدامه لظهـر معصمه فى تجفيف جبهته وشـفته العليـا ، وأصبح ذلك يتم بتلقـائية أقل ومرات أكثر ••• » •

غير أن سالينجر يخلق من هذا الموزايكو من التفاصيل واللمحات

(*) جيروم دافيد سالنجر (١٩١٩ ـ ٠٠٠٠) مؤلف امريكى الف سنة ١٩٥١ قصة Patcher in the Rye وتدور حـول حياة يافع دون العشرين هرب من المدرسة الداخلية وطاف يواجه المجتمع الامريكى منفردا • واصدر فى ١٩٥٣ مجموعة تضم تسع قصص •

وتنف المحادثات والخطوط العامة للمواقف أكبر قدر ممكن من «الجو»، ويكشف جوانب جديدة من الواقع النفسى والاجتماعى • وليس فى قصصه تعقيب أو دعاية ، وهى مع ذلك مثيرة ومشوقة بشكل غير مألوف ، وربما لهذا السبب ذاته • فنحن نجد لدى سالينجر أن الواقع يكتشف من جديد من خلال أولئك الشبان الذين برموا بالعالم المحيط بهم والذين يسعون بمختلف الصور الى البحث عن معنى الحياة • وهذا الشكل الجديد البارع من أشكال النقد الاجتماعى ، والذى يتخطى بكثير سلوكية « الرواية المضادة » ، هو ما يجعل لانتاج سالينجر كل هذه القيمة والجاذبية • فهو يرى العالم من خلال عيون الأطفال والشبان الصغار • ولذا لا يبدو هذا العالم كنظام اصطلاحى يمكن تحديده بعبارات محفوظة، بل كواقع مذهل وغير متوقع • ونجد مثالا مشابها فى فيلم « زازى فى المترو » (الذى أخرج على أساس الرواية التى ألفها ريمون كينو) • وفيه نرى فتاة صغيرة من الريف تستكشف عالم الكبار فى باريس ، تستكشف الواقع المخيف لنظام تتحول لعب الأطفال فيه الى قنابل ، ويمكن لعود الثقاب أن يؤدى الى انفجار يدفع بالأشياء الى السماء • تتهاوى فيه واجهات المنازل ، ويتسلل فيه الارهاب الفاشى والقتل والخوف زاحفة من تحت الأنقاض • وعندما تعود الأم فى النهاية من موعدها الذى تلقى فيه عشيقها وتسأل الفتاة الصغيرة كيف قضت اليوم ، تجيب زازى بسخرية مريرة : « لقد تقدمت فى السن » • ونجد مقابلا ايجابيا وجميلا لهذا الفيلم المرير الذى يصور اكتشاف طفل للعالم الرأسمالى بكل ما فيه من تناقضات هائلة ، فى الفيلم السوفيتى « رجل يتجه نحو الشمس » • ففى هذا الفيلم نجد طفلا آخر يكتشف عالم الاشتراكية النامى • وينبغى أن يعرض هذان الفيلمان معا فى كل أنحاء العالم • فهما يقدمان أقوى دليل ممكن على شيئين : الفارق الهائل بين العالمين ، عندما ينظر اليهما نظرة غير تقليدية ، وبغير دعاية أو أفكار زائفة ، وعلى الامكانية الهائلة لتصوير العالمين بنفس أساليب الفن الحديث •

ويعتقد الكثيرون من الفنانين والكتاب من أنصار الفن الحديث ، أن الواقع المعاصر لا يرتبط أدنى ارتباط بتلك المجموعة الجاهزة من الصور التي تجمدت في أكليشيهات ، وأنه لا بد من اكتشاف مواقف جديدة تميز عصرنا ، وأنه لا بد من تقديم مجموعة وافرة من الصور الجديدة القوية غير المبتذلة . ونجد من الرواد الكبار في هذا الاتجاه ايزنشتين ومایاکوفسكي وشابلن وكافكا وبريخت وجويس وأوكيزى ومكارينكو وفوكنر وليجيه وبيكاسو . وقد تعمدت أن أخلط أسماء الفنانين الاشتراكيين بأسماء الفنانين والكتاب غير الاشتراكيين ، لأن رفض الكليشيهات والبحث عن « ألبوم جديد للعالم » أمر مشترك بينهم جميعا ، فهم لا يختلفون في المنهج بل في نظرتهم الى المستقبل .

وقد كتب والتر بنيامين في كتابه «دراسة في فلسفة التاريخ» يقول :

« ثمة لوحة لبول كلي يطلق عليها اسم الملاك الجديد . يبدو فيها الملاك وكأنه يتراجع فزعا من شيء يحدق فيه . عيناه واسعتان وفمه فاغر وجناحاه ممدودان . والأرجح أن ملاك التاريخ يبدو على هذه الصورة ، فهو يدير وجهه الى الماضي ، ولا يرى حيث نرى نحن سلسلة من الأحداث - غير كارثة متصلة لا تكف عن جمع الأنقاض بعضها فوق بعض وتكدسها تحت أقدامها . ولا شك في أنه يود أن يبقى في مكانه ليوقظ الموتى ويضم رفات القتلى . غير أن عاصفة هبت من السماء فأحاطت بجناحي الملاك وبلغت من العتو حدا منعه من طيهما . وأخذت تلك العاصفة تدفعه دفعا نحو المستقبل الذي يدير اليه ظهره ، في حين تتضخم كومة الأنقاض أمامه حتى تبلغ عنان السماء . وتلك العاصفة هي ماندعوه التقدم » .

وكان هذا الملاك نفسه مصدر الهام لبروست وجويس وكافكا واليوت : فعين خيالهم الخلاق تجمع الأجزاء المتناثرة من الماضي ، وتصوره كأنه واقع . ونحن نجد في فيلم « العام الماضي في مارينباد » ، الذي اعد

له روب جريه المعالجة السينمائية ، أن الحاضر يتألف من أقنعة وأشباح ، ومن حفيف أقدام على الرمال ، وأن المستقبل مغلف بالظلام ، وأن الشيء الواقعي الوحيد هو الصور المتحجرة التي تحـويها الذاكرة . اما ملاك ماياكوفسكي وبريخت فيختلف عن هذا الملاك ؟ اذ نرى له وجها كاملا، يتجه الى الأمام، وهذا «الملاك الجديد» المختلف لا يرى الأنقاض وحدها، بل يرى أيضا ما لم يستكمل بعد ، ويكون هذا الجديد أحيانا ضئيلا حتى تصعب رؤيته ، ويكون أحيانا مبهما حتى يصعب ادراكه ، وأحيانا غريبا الى غير حد . ولا ينحصر مجـال الواقع لدى هـذا الملاك المختلف فيما أصبح واقعا بالفعل ، بل يمتد الى جميع الممكنات . والحقائق والمواقف الأساسية التي يكتشفها لا تدعو الى السـكون والاطمئـان بل الى الحفز والتشجيع ، لا تدعو الى الهدوء بل تبين الطريق الى التقدم .

وقد حلم كافكا بملاك يتحول فجأة الى شيء ميت « ليس ملاكا حيا بل مجرد تمثال خشبي محفور ، موضوع في مقدم السفينة ، كتلك التماثيل التي يعلقونها في أسقف حانات البحارة ، ولا شيء أكثر من ذلك .. ». وكان حلما مخيفا تتحول فيه كل الكائنات الحية الى أشياء . وذلك على حين كشف ايزنشتين الموقف المقابل في فيلمه « المدرعة بتومكين » . فعندما تغير المدافع الموجهة الى السفينة الثـائرة اتجاهها على غير انتظار ، يغمر المشاهد شعور بانتصار الناس على قوة تلك الأشياء الخالية من الحياة ، فالقرار الحر الذي يتخذه الانسان يفرض نفسـه على الأشـياء . ومن الوظائف الجوهرية للفن في العصر الذي تسود فيه القوة الميكانيكية العاتية ، أن يؤكد أن الاختيار الحر موجود ، وأن الانسان قادر على خلق المواقف التي يحتاجها أو يريدها . ويشير شابلن أيضا الى هذا الانتصار في المفارقات المضحكة التي يقدمها للحياة اليومية . وهو لا يقدم لنا حدثا ثوريا كذلك الذي يقدمه أيزنشتين ، لكنه يقدم لنا انتصـارا على كل حال ، انتصـارا للانسان الذي تستعبده الآلـة ... على الآلة ذاتها . وكذلك استخدم بيكاسو أدوات الرسام ليرينا عالما تمزق الى ملايين القطع ، وهو لا يرينا

اياه كتعبير عن مصير مجهول أو كحدث كونى ، بل « كجويرنيكا » ، كوجود انسانى تهدده الدكتاتورية الفاشية . فتلك اللوحة الضخمه لا تكتفى بتصوير الواقع فى أكثر أشكاله تركيزا ، بل انها تقف الى جانب الانسانية المعذبة ، وترفع باسمها اصبع الاتهام عاليا . ولو كانت هذه اللوحة من لوحات « الشكلية » المزعومة لما أطلق عليها بيكاسو اسم جويرنيكا (الحرب) بل لأطلق عليها اسم « انفجار » أو « دمار » أو « تحت شارة الثور » أو شيئا من هذا القبيل . ولا يمكن لأى انسان معاد للفاشية أن يسأل : « ماذا نستطيع أن نفهم من هذه اللوحة ؟ » فهذا السؤال انما يترك للفاشيين الذين يشيحون بأبصارهم وقد جللهم الاحساس بالذنب . وعندما يطوى النسيان المئات من اللوحات والصور التاريخية الأكاديمية التى تسعى لأن يعدها الناس لوحات واقعية ، سوف يجد أحفاد أحفادنا فى الواقعية المتطرفة والقاسية لهذه اللوحة العظيمة سجلا لعصرنا .

وبريخت أيضا . كثيرا ما نجد فى أعماله أن الموقف الجديد هو فى الأغلب النقيض المباشر للموقف القديم المألوف . ففى « دائرة الطباشير القوقازية » مثلا ، نجد أن أحكام سلامون التى كانت تنتمى الى العصر البطريركى أصبحت أحكاما أكثر انسانية : فالطفل لا يعاد الى أمه بل الى المرأة التى اتخذت موقف الأم حقا . أو فى « جاليليو » : نرى موقف الانسان الذى يعرف ولكنه لا يريد أن يبدو بطلا ، موقف المعارض للخرافة المتعصبة ، والمستعد للولوغ فى القذارة حتى يمكن لانتاجه أن يعيش بعده . ان هذه الصور التى تمثل مواقف أساسية جديدة ، تؤدى بالتدريج الى تشكيل صورة متكاملة للواقع الجديد الذى يكافح ضد الاكليشيهات ، وضد الجمود ، وضد العبارات المحفوظة ، وضد العالم الوهمى المؤلف من الملفات وأشباه الحقائق والأحكام المسبقة والأفكار الاصطلاحية وكل ما يحتفى به رسميا باسم « الواقع » .

ان هذه الصورة المتكاملة لا يمكن بلوغها بغير الفلسفة الجدلية

للماركسية . غير أن الفنانين والكتاب غير الماركسيين يشتركون أيضا فى اكتشاف العالم الذى نعيش فيه ، وفى التعبير الفنى عن كثير من جوانبه . فكل جهد يبذل فى تصوير الواقع بغير تعصب لرأى سابق - أى بصدق واخلاص - يساعدنا جميعا على التقدم . وليس معنى ذلك أن الاخلاص وحده يمكن أن يقدم للواقع المعقد لعصرنا صورة كاملة ، فهو لن يستطيع أن يقدم غير جانب ضئيل من الواقع . ولكن بغير هذا الاخلاص لن يكون فى الوسع عمل شىء على الاطلاق .

الفن والجماهير :

تعرضت المحاولات التى بذلها الأدب الاشتراكى والفن الاشتراكى لاكتشاف الواقع الاجتماعى الجديد ، للقمع المؤقت على يد البيروقراطيين. بل ما زالت هذه المحاولات تتعرض لمقاومة البيروقراطيين من حين الى حين . غير أن الطابع المعقد للمرحلة الانتقالية التى نعيشها اليوم ، له جذوره العميقة التى تمتد الى أبعد من مجرد تدخل البيروقراطية . فالمهمة الرئيسية للفن والأدب الاشتراكيين المعاصرين - وهى تصوير الواقع الجديد بالوسائل الملائمة - ترتبط أوثق الارتباط بقضية معاصرة أخرى، هى قضية دخول الملايين من الناس مجال الحياة الثقافية .

وعندما ألف جوته رواية « فاوست » كان تسعون فى المائة من سكان دوقية فايمر من الأميين . وكان الفن والأدب من امتيازات الصفوة المحدودة العدد. غير أن المجتمع الصناعى يحتاج الى أناس يعرفون القراءة والكتابة . وقد نمت المعرفة مع الصناعة ، ونمت معها الحاجة الى المزيد من المعرفة . وكتب والتر بنيامين يقول : « كان من الوظائف الرئيسية للفن دائما أن يخلق طلبا ، لم تتهيأ الظروف بعد لاشباعه اشباعا كاملا » . وكتب أندريه بريتون يقول : « لا يكون للعمل الفنى قيمة الا اذا كانت تجرى فى أنحائه خيوط من المستقبل » . لكن هناك الى جانب قدرة « الطليعة » على التنبؤ بالحاجات المستقبلة ، حاجة راهنة لاستعادة الأرض المفقودة .

وتظهر هذه الحاجة غالبا فى شكل طلب التسلية . والحصول على الأرباح من وراء هـذا الطلب هو الهـدف الرئيسى الذى يسـعى وراءه منتجو وموزعو « الفن الجماهيرى » فى العالم الرأسمالى . فالامكانيات الضخمة للانتاج الميكانيكى تسمح بتوزيع الكتب الجيدة على نطاق جماهيرى ، كما تسمح بطبع اللوحات الجيدة بكميات كبيرة ، وبتسجيل القطع الموسيقية الجيدة ، وبعرض الأفلام الجيـدة على الملايين من النـاس . لكن العـالم الرأسمالى اكتشف من ناحية أخرى امكانيات واسعة للحصول على الأرباح عن طريق انتاج مخدرات فنية . ويستند منتجو هذه المخدرات الى الزعم القائل بأن معظم المستهلكين أناس بدائيون يسـعون الى اشـباع غرائزهم الهمجية . وعلى أساس هذا الزعم يسعى هؤلاء المنتجون الى اثارة تلك الغرائز ، وابقائها يقظة ، وتنشيطها بانتظام واستمرار . فالأحلام تحول الى سلع تجارية : الفتاة الفقيرة تتزوج المليونير ، والفتى السـاذج يتغلب بقوته العضلية وحدها على كافة العقبات التى يواجهه بهـا عالم متحـذلق معاد . والحكايات الخرافية توضع فى اطار عصرى وتنتج على نطاق واسع . ويحدث كل هذا فى نفس الوقت الذى يكافح فيه الفنانون والكتاب ضد الاكليشيهات ويجربون كل الوسائل من أجل اعادة تصوير الواقع الجديد !

ان التناقض هنا صـارخ يدعو الى القلق : فنجـد من ناحية ذلك السعى الدائب للعثور على وسـائل جـديدة للتعبير عن الواقع الجـديد ، والادراك الواضح بأن « وسائلنا الفنية قد بليت واستهلكت ، وقد سئمناها وأخذنا نتحسس طريقنا بحثا عن وسـائل جديدة » (توماس مان) . ونجد من ناحية أخرى أعدادا غفيرة من الكائنات البشرية التى يعد الفن القديم نفسه شيئا جديدا تماما بالنسبة اليها ، وما زال عليها أن تتعلم كيف تميز بين الجيد والغث ، وأن تشكل ذوقها ، وأن تطور قدرتها على الاستمتاع بالأعمال ذات المستوى الرفيع . ان المؤلف الموسيقى أدريان ليفركون فى رواية « الدكتور فاوستس » لتوماس مان ، يعتقد أن كافة الفنون فى حاجة الى أن تتحرر « من الانفراد مع صفوة مثقفة ، يطلق عليها اسم الجمهور ،

لأن هذه الصفوة لن تلبث أن تختفى من الوجود • بل انها قد اختفت من الوجود بالفعل • وعند ذلك سوف يقف الفن وحيدا تماما ، وحيدا حتى الموت ، ما لم يجد طريقا للوصول الى الشعب ، أو اذا أردنا أن نستخدم عبارة أقل رومانسية ، للوصول الى الكائنات البشرية » • فاذا حدث ذلك فان الفن « سوف يجد نفسه مرة أخرى خادما للجماعة الانسانية ، هذه الجماعة التى ترتبط بينها أشياء أكثر بكثير من مجرد التعليم ، جماعة لن تقبل على الثقافة بل سوف تعيشها ••• سوف يصبح فنا على علاقة وثيقة بالجنس البشرى » •

وهناك سعى جاد فى الاتحاد السوفيتى للوصول الى ذلك • فالمجتمع البرجوازى فى مراحله الأخيرة ينظر الى الفن على أنه نوع من الهواية وازجاء الفراغ ، وانه غير جدير باهتمام الأشخاص المشتغلين بأمور جدية كالأعمال الاقتصادية والسياسية• أما المجتمع الاشتراكى فيأخذ الفن مأخذ الجد • وقد دارت بينى وبين العمال الشبان فى موسكو مناقشات حول انتاج يسينين وبلوك ومایاكوفسكى وايفتوشنكو وفوجنسنسكى ، واستلفت نظرى مدى فهمهم وذكائهم • وان الكتب الجديدة والأفلام والمسرحيات والمؤلفات الموسيقية لتستهلك بمئات الآلاف ويستمتع بها ملايين الناس ، بل وهى تثير بينهم مناقشات حامية • ويسلم الجميع بالقوة الاجتماعية والتربوية للكلمة والصورة • ولا ينظر أحد الى عمل من أعمال الفن كحادث عابر ، بل هم ينظرون اليه كحدث ستترتب عليه آثار بعيدة المدى، اذ أنه ولد من الواقع ، وهو يعود ليؤثر فى هذا الواقع • وكثيرا ما يقضى الشبان ليلة كاملة يتجادلون حول قصيدة ، فقد خرج الشعر الى الشارع• وتثير المناقشات التى تدور حول شخصيات الروايات ومواقفها قضايا رئيسية فى الحياة الاجتماعية وفى الفلسفة • فالفن وما يثيره من مناقشات يعد من العوامل الدافعة الى الأمام فى حياة العالم الاشتراكى •

غير أنه اذا كان أخذ الفن « مأخذ الجد » شيئا رائعا فى ذاته ، فقد أدى أيضا الى الوقوع فى عدد من الأخطاء والمبالغات • فالطريق من الفن

الى الأنسان ـ « انتاج فن على علاقة وثيقة بالجنس البشرى » ـ ليس هو أقصر مسافة بين مكتب سكرتير الحزب والأجهزة التنظيمية . ولا مفر من أن يكون هذا الطريق طويلا لا مختصرا ، وأن يمر خلال تجارب عديدة ومتنوعة يقدم عليها الفنانون ، وخلال تربية سخية وواسعة النطاق للجماهير . وليس الأمر المؤسف فى العالم الرأسمالى هو الاتجاه الى « الشكلية » ، ولا هو الرسوم أو القصائد التجريدية ، ولا هو موسيقى المسلسلات أو الرواية المضادة ، وانما يكمن الخطر الحقيقى والمفزع فى تلك الأعمال الصلبة المرتبطة بالأرض ، الأعمال « الواقعية » اذا شئت استخدام هذا التعبير ، والتى تظهر فى انتاج تلك الأفلام البلهاء وتلك المسرحيات الكوميدية ، والتى لا تهدف الا الى زيادة الغباء والخبث والجريمة . فالعداء للاشتراكية يلجأ الى أساليب « تجريدية » ، والحرب لا يجرى الاعداد لها عن طريق أعمال الفن البارعة بل عن طريق وجبة غذائية فجة . ونحن نجد فى الاتحاد السوفيتى مسرحيات مملة وكتبا مملة وأفلاما مملة جنبا الى جنب مع مسرحيات وكتب وأفلام ممتازة ، ونجد انعدام الذوق جنبا الى جنب مع الفن ، ونجد العاطفة اللزجة جنبا الى جنب مع الصدق الحار ، ولكننا لا نجد تلك النفاية التعسة المفسدة التى نجدها فى الفن الرأسمالى التجارى . ولا يجوز أن نقلل من أهمية هذا الفارق الكبير ، فالعنصر السلبى فى الاتحاد السوفيتى ـ والذى يتمثل فى التمسك المحافظ بأشكال التعبير التى لم تعد ملائمة للزمن ـ لا يعدو أن يكون قضية من قضايا الانتقال .

لقد وضع الانسان تصميمات السيارات الأولى التى صنعها ، على هيئة العربات التى تجرها الجياد . غير أن القلب الجديد ـ وهو المحرك ـ كان أقوى من الاطار القديم . وظهرت أشكال جديدة تلائم مطالب السرعة المتزايدة . وأصبحت التكنولوجيا هى القابلة التى تقوم بتوليد نوع جديد من الجمال . وذوق كل طبقة منتصرة يبدأ عادة من حيث ينتهى ذوق

الطبقة المنهارة ، وتميل الطبقة المنتصرة عادة الى بناء الحياة الجديدة وراء واجهة قديمة • وقد صحب نهضة البرجوازية البريطانية فى القرن الثامن عشر ظهور العمارة القوطية فجأة بحسبانها عمارة « حديثة » ، وغدت الخرائب والأنقاض من المتع التى يسعى الناس الى مشاهدتها • وكان البرجوازى يميل الى اخفاء رأسماله فى ملابس تنكرية ، وأن يمتلك قلعة — بل وأنقاض قلعة — كرمز على ماضيه النبيل • وحدث فى عام ١٧٦٠ أن طلب تاجر يدعى « سترلنج » تجديد قلعة متداعية ، وطلب من المهندسين بذل كل جهد حتى « يشعر كل من يدخلها بأنها سوف تنهار فوق رأسه » • وأدت نهضة البرجوازية الألمانية والنمسوية بعد مائة عام الى نشوء ظاهرة مماثلة ، فظهرت عمارة تتميز بالنفاق ، أشبه بالتشكيلات التى يصنعها صانع الحلوى للتشبه بالفن القوطى • وصممت البنوك على هيئة قلاع ، ومحطات السكك الحديدية على هيئة كاتدرائيات • وقد وصف أدولف لوس ، وهو من رواد العمارة الحديثة ، هذه الاتجاهات بأنها «جريمة» ، ورأى فى واجهات المكاتب والمساكن المتجهمة والمزخرفة بالجص تعبيرا معماريا عن الرياء البرجوازى المتأصل •

وكذلك نجد أن كثيرا من العمال ، بعد احراز الانتصار السياسى ، يبدءون بتقليد ذوق البرجوازية الصغيرة • وينتج عن ذلك أن نجد فى البداية تفاوتا بين الأفكار الفنية لكثير من المثقفين التقدميين والأفكار الفنية لمعظم الطبقة العاملة • بل وقد يحدث أن تصبح الهوة بين ما هو متقدم اجتماعيا وما هو حديث فى الفن واسعة الى حد يجعل كلمة « حديث » نفسها اهانة فى أفواه بعض المسئولين • ثم يتغلب الجيل الناشىء بالتدريج على هذا التناقض الغريب • فهذا الجيل يريد أن يكون تقدميا وعصريا أيضا بكل معنى الكلمة ، يبحث عن أسلوب عصرى للحياة — أى أسلوب ملائم للعصر — ويقبل على كل ما يتاح من أنواع التجديد • وبذلك ينشأ صراع بين القديم والجديد فى مجال الثقافة • وكثيرا ما يلجأ المدافعون عن

القديم الى التشــدق « بالغرائز السليمة للانسان البسيط » • ولا بد أن أقرر أن مثل هذه الحجج تثير فى نفسى قلقا عميقا ، فانى أسمع فى طياتها نغمة التكبر والاستعلاء • فهل لا يزال موجودا ذلك الانسان « البسيط » الذى يكثرون من الثناء عليه ، ذلك القارىء أو المستمع أو زائر المعارض العادى ، غير المثقف ؟ واذا كان لا يزال موجــودا ، فهــل هو حقا أعلى محاكم الاستئناف ، هل هو الشخصية الكاملة المتعددة الجوانب التى تهدف الاشتراكية الى بنائهــا ؟ ان « الانســان البسيط » كان ينتمى الى ظروف اجتماعية بدائية ، كانت تنتج أعمــالا فنية تجمع بين الغــريزة والبصيرة والتراث • وأمثال هؤلاء الناس يزدادون ندرة فى ظل حضارتنا الصناعية التى تسود فيها المدن • وذلك المزيج من التلقائية والتراث الذى كان يميز أغانى القرون الوسطى قد انتهى ؛ وكان للصــناعة والمدينــة أثرهما فى القضاء على كثير من الظواهر القديمة ، اذ يتعرض الانسان فى المجتمع الصناعى لكثير من الحوافز والمشاعر المختلفة، وذوقه لا يتشكل فوق صفحة بيضاء ، بل هو يتأثر بكافة السلع التى تنتج على نطاق واسع والتى تغمر حياته منذ الطفولة • وأحكامه الفنية هى فى أغلب الأحيان أحكام مسبقة، والأرجح أن الأوبريتات النمسوية يمكن أن تنال عدداً من الأصوات أكبر مما تناله موسيقى موزار فى أى استفتاء شعبى •

ان « الانسان البسيط » انما ينتمى الى عالم الكليشيهات الوهمى • وليس له وجود الا بقدر ما يوجد « العامل » أو « المثقف » • واننا لنجد أن الفوارق الثقافية بين الناس أكبر بكثير مما يحاول أنصار التبسيط أن يصوروها • وذلك فى العالم الرأسمالى نفسه باتجاهه التجارى الذى يعمل على الغاء كل الفوارق الثقافية • ولا شك فى أن للسلع الرديئة التى تنتج على نطاق واسع تأثيرها ، ولكن لا شك أيضا فى أنها تلقى معارضة تلقائية واسعة • وقد أقيم فى فيينا منذ وقت غير بعيد معرض للوحات ورســـوم عمال السكك الحديدية النمسويين • ولم يكن بين اللوحات المعروضة أكثر

من الثلث على عكس ما توقع الكثيرون ، يمثل ذلك الخليط المألوف من الطبيعية والنعومة الزائفة . أما الثلثان الآخران فظهر فيهما تأثير فان جوخ وجوجان وسيزان وبيكاسو والفنانين النمسويين المحدثين . وانه ليكون من الخطأ أن نتصور أن « العمال » أو « الناس العاديين » يرفضون الفن الحديث رفضا غريزيا . وربما كانت نسبة العمال الذين يؤثرون الفن التقليدى لا تزيد على نسبة من يؤثرون ذلك الفن بين رجال الأعمال ومديرى الشركات ورجال السياسة .

ولذا فان المهمة الرئيسية للمجتمع الاشتراكى ، الذى لم يعد المتاجرون الرأسماليون يقومون فيه بتزويد « سوق الفن » بالسلع المصنوعة على نطاق واسع ، تنقسم الى شقين : توجيه الجماهير نحو الاستمتاع السليم بالفن ، أى العمل على استثارة قدرتها على فهم الفنون ، والتأكيد على الالتزام الاجتماعى للفنان . وليس معنى ذلك الالتزام أنه ينبغى للفنان أن يتقبل ما يمليه الذوق السائد ، وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقا للمرسوم رقم كذا أو كذا ، وانما يعنى تسليمه بأنه لا يعمل فى فراغ ، وأنه فى آخر الأمر ملتزم بالمجتمع . وكثيرا ما يحدث ، كما أوضح ماياكوفسكى منذ أمد طويل ، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعى العام متفقا مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية بعينها . وليس من الضرورى أن يفهم كل الناس العمل الفنى ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة بل أن يفتح الأبواب المغلقة . لكن اكتشاف الفنان للحقائق الجديدة لا يتم لحسابه وحده بل يتم من أجل الآخرين أيضا ، من أجل كل من يريدون أن يعرفوا طبيعة العالم الذى يعيشون فيه ، من أين أتوا ، والى أين يذهبون . ان الفنان ينتج من أجل الجماعة. وتلك حقيقة تاهت عن الأبصار فى العالم الرأسمالى ، ولكنها كانت مسألة مسلما بها فى أثينا القديمة وفى عصر الفن القوطى . ولن يكون فى الوسع أن يتحقق على الفور التآلف الجديد المطلوب ــ بين الحرية الشخصية

للفنان وحاجة الجماعة ـ اذ يتطلب ذلك قدرا كبيرا من التفكير البعيد عن الجمود والتجربة الحرة • وكل ثورة عظيمة انما هي تآلف جديد يدوى بانفجار مسموع • غير أن التقلقل في التوازن الديناميكي يتكرر المرة بعد الأخرى • ويكون لا بد من حدوث تآلفات جديدة في ظل الأوضاع المتغيرة • والغضب الرومانسي والفردي لدى ماياكوفسكي الشاب قد استمد محتواه العظيم من الثورة ، اذ اندمجت التجربة الفردية والجماعية في تجربة واحدة • لكن هذه الوحدة لا تبقى ثابتة ، ولا يمكن الابقاء عليها كما هي ، وفوق كل شيء لا يمكن الابقاء عليها بمرسوم • بل ينبغي للفن الاشتراكي أن يزداد قوة باستمرار عن طريق التصدى لمهمة اعادة ايجاد الوحدة ، حتى يمكن في النهاية ـ وعبر عملية بطيئة ومؤلمة ـ أن يقضى على كافة أعراض الغربة •

ويمكن أن ينشأ في أثناء ذلك سوء الفهم بمختلف صوره • فلن يمكن اشباع الطلب على الفن في الاتحاد السوفيتي ودول الديمقراطية الشعبية اشباعا كاملا ، لا بالطبعات الواسعة من الكتب الكلاسيكية ، ولا بأعمال الفنانين والكتاب الاشتراكيين البارزين وحدها • اذ أن الرغبة في فن ليس له هدف غير « التسلية » رغبة مشروعة • ولا مفر من أن يظهر الى جانب الفنانين الأصلاء المجددين عدد كبير من الفنانين « المتوسطين » • كما أن هذا الحد الفاصل بين التسلية والفن الجاد لن يبقى ثابتا ، وخاصة في مجتمع يعمل بوعى لتربية الشعب كله في اتجاه المعرفة والثقافة • ولا يجوز أن يكون معنى التسلية هو السخف ، كما لا يجوز أن يكون معنى الفن الجاد هو الأعمال المملة ، وينبغى أن تحول دون ذلك تربية الجماهير من ناحية والوعى الاجتماعى للفنان من ناحية أخرى • فالمجتمع الذى يبنى الاشتراكية يحتاج الى كثير من الكتب والمسرحيات والقطع الموسيقية المسلية واليسيرة الفهم والتى تساعد في الوقت نفسه على تربية العقل والشعور •

غير أن هذه الحاجة تحمل فى طياتها خطر الابتذال والمبالغـة فى التبسيط والدعاية الفجة التى تتخفى وراء العبارات الأخلاقية الطنانة • وقد كتب ستاندال فى أيام شبابه يقول : « ان أى هدف أخلاقى ، أى هدف ظاهر للفنان ، يقتل العمل الفنى » • ولا يستطيع فنان اشتراكى أن يعمل دون هدف أخلاقى ، لكن عليه أن يحرص دائما على ألا يكون هذا الهدف محور عمله ، وألا يبالغ فى تبسيطه فيحيله الى دعاية ، بل عليه أن يسمو به ويجعله نقيا فى اطار الفن • وينبغى أن يكون هذا أيضا شعار الفنانين الذين يعملون من أجل « التسلية » أى الذين يعملون لاشـباع الحاجات اليومية العابرة • وعليهم ألا ينسوا أن الأعمال التى تهدف الى التسلية ، شأن غيرها من الأعمال الفنية ، تقـدم فى المجتمع الاشـتراكى الى أناس ناضجين ، وانها تخطىء هدفها تماما اذا نظرت الى الجمهور من أعلى •

وانه ليكون من الحماقة أن تنتقص من قدر من يقدمون بالعشرات أعمالا أدبية أو موسيقية مهذبة لااعتراض عليها • ولكنه يكون خطأ أكبر أن نقدمهم كنموذج يحتذيه من يريدون التعبير عن الواقع الجديد بوسائل فنية جديدة • وليس من العسـير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنـانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خـلال فترات التحول الصـعبة ، اذ أن المجتمع الاشتراكى نفسه ، وهو الذى يتمثل جوهره فى الجدة ، يحتاج قدرا من الاتجاهات المحافظة ، وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة • غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجـديدة ، الفنـانون من أمثال ماياكوفسـكى وأيزنشـتين وبريخت وايزلر ، وهؤلاء هم الذين سيعيش انتـاجهم فى المستقبل • بل اننا نرى منذ اليوم ، وفى العالم الرأسمالى أيضا لا فى العالم الاشتراكى وحده ، ان الجديد يثبت أنه أقوى من تقليد القديم • ورغم أن النظامين الاقتصاديين متعارضـان تعارضا أسـاسيا ، ورغم أن الصراع

والتنافس بينهما يعد من القضايا الجوهرية فى الواقع الاجتماعى الجديد ، فان كثيرا من عناصر الحياة الحديثة مشترك بينهما ، نشير من بينها الى : التصنيع ، والتكنولوجيا ، والعلم ، والمدن الكبيرة ، والسرعة ، والايقاع ، وكثير من التجارب والمشاعر والحوافز الحديثة • اذ لا بد من التعبير عن الحياة فى مدينة كبيرة بطريقة تختلف عن الحياة فىمدينة اقليمية ناعسة • ورؤية الطبيعة لدىالمتزحلق علىالجليد أو راكب الدراجةالبخارية تختلف عنرؤيتها لدى الفلاح أو الراعى• ولم يعد محتوى أو أسلوب حياة الطبقة العاملة الحديثة والمثقفين المرتبطين بها يتناسب مع الأساليب الشاعرية التى سادت فىالقرن الماضى• فنحن نرى الأشياء ونسمعها ونوجد الروابط بينها بصورة تختلف عما كان يفعله أسلافنا • وما كان يصدمهم فى الفن ـ كاستخدام الفنانين التأثريين للألوان ، أو المقابلات الصوتية فى موسيقى فاجنر ـ لم تعد تزعجنا بأى حال • وقد ألف الجمهور العادى اليوم هذه الأشياء وأمثالها ولم يعد يراها « حديثة » •

وترى السيبرنطيقا أنه أصبح فى وسع الانسان صنع آلات تقدم الاجابات النظرية على الأسئلة المتصلة بمناطق من الواقع لم تستكشف بعد ، وهذه الاجابات تقع خارج نطاق قدرة ادراك العقل البشرى • والعلم لا يتراجع أمام مثل هذا الاحتمال المدهش ، كما أنه لن يرفض باستعلاء الاجابات التى تقدمها هذه الآلات الحاسبة لمجرد أن العقل البشرى لم يستطع بعد معالجتها • بل تقرر السيبرنطيقا على العكس أن الأمر قد يتطلب تصميم أجهزة « لتقوية العقل » لامداده بالوسائل اللازمة لمواجهة المفاهيم الجديدة • ومن الصحيح أن العلم والفن أسلوبان مختلفان تماما فى السيطرة على الواقع ، وأن كل محاولة لعقد مقارنة مباشرة بينهما تنتهى الى نتائج خاطئة ، ولكن من الصحيح أيضا ان الفن يكتشف بدوره مناطق جديدة من الواقع ، اذ يتيح لنا أن نسمع ونرى ما كان من قبل غير مسموع ولا مرئى • والنظرة الفنية أيضا ليست ثابتة ، بل يمكن أن

توسع بدورها وأن تحسن عن طريق « أجهزة التقوية » . ولذا فان الاشتراكية ، التي تؤمن بقدرة الانسان غير المحدودة على التطور ، لايجوز أن ترفض الجديد في أي مجال لمجرد أنه جديد ، بل ينبغي بدلاً من ذلك أن تستخدم « أجهزة التقوية » حتى تدرك ما يبدو أول الأمر غير قابل للادراك ، فاذا ما أدركته أخضعته للدراسة الدقيقة والتحليل العميق .

وكثيرا ما يجمع النقاد الاشتراكيون كافة وسائل التعبير الفنية التي كشفت منذ منتصف القرن الماضي ، ويصفونها جميعا « بالانحلال » . ولا شك في أن المجتمع البرجوازي في أيامه الأخيرة يتجه الى التدهور، ومن ثم فانه يتجه الى الانحلال بطبيعته . لكنه ليس عالما متجانسا بأي حال، بل هو على العكس حافل بالمتناقضات . وتناقضاته ليست بين البرجوازية والطبقة العاملة وحدهما ، فهناك تناقضات بين كافة الفئات الاجتماعية . والصراع بين الجديد والقديم ناشب على أشده بين صفوف المثقفين . ولا يقف كل جديد من تلقاء نفسه الى جانب الطبقة العاملة بطبيعة الحال ، فالأمر أشد من ذلك تعقيدا ، اذ يتأثر كثير من العمال ، من ناحية، بانحلال البرجوازية ، كما يتأثر العالم الرأسمالي باستمرار ، من ناحية أخرى ، بوجود العالم الاشتراكي . وهذا التأثير في ذاته زاخر بالتناقضات ، فهو لا يكتفي باثارة العداء للشيوعية ، وانما هو يثير أيضا التساؤلات الذهنية. فرفض الفنانين للعالم الرأسمالي ، وردود فعلهم المباشرة وغير المباشرة ازاء الاشتراكية والشيوعية واكتشافهم للواقع المعقد البالغ التعقيد تؤدي كلها الى ظهور أشكال جديدة ووسائل جديدة للتعبير ، لا ينفصل فيها انحلال القديم عن بزوغ الجديد . ويصعب علينا في كثير من الأحيان أن نميز بين الغث وما ستكون له قيمة كبيرة في المستقبل . غير أن وصف جميع العناصر الحديثة في الأدب والفن في العالم الرأسمالي بأنها « متعفنة » ، أشبه بقول « لاسال » الذي انتقده ماركس عندما زعم أن الطبقة العاملة

تواجه كتلة رجعية متجانسة . فمثل هذا التجانس الشامل لا وجود له في السياسة ، وبالأحرى لا وجود له في الفن في أى عصر ، وفي عصرنا على الأخص .

ان اصرار بعض العناصر المحافظة في العالم الاشتراكى على اعتبار الصورة التى يقدسونها للانسان « البسيط » هي الحكم الأخير في الأمور الفنية جميعا ، انما هو اتجاه يؤدى للعودة الى الوراء . فقد أصبح جزءا لا يتجزأ من التقدم الحتمى للاشتراكية ، أن يتحول هذا الانسان «البسيط» بالتدريج الى انسان بارع قادر على التمييز بين الأشياء بعمق . ويبدو أن التكوين الداخلى لشعب من الشعوب يمكن أن يتغير بسرعة أكبر من التغير الذى يطرأ على أذهان بعض الاداريين . وقد بدأ بالفعل الخط الفاصل بين العامل المؤهل والفنى المثقف في الاختفاء ، وازداد التداخل بين الطبقة العاملة والمثقفين . ويكسب أبناء الطبقة العاملة وبناتها ، ممن يتلقون ثقافة عالية ــ ميلا ظاهرا الى المغامرات الذهنية والتجارب الفنية الجريئة . وهم يبتسمون عندما يرتجف آباؤهم عند ذكر أسماء مور وليجييه وبيكاسو ، وعندما يقولون ان رانبو وييتس وريلكه يغلب على أعمالهم الغموض ، أو يقولون ان الموسيقى الاثنى عشرية رجس من عمل الشيطان . ولن يحرم الجيل الجديد في العالم الاشتراكى من حقه في التعرف على هذه الأشياء . بل انه لن يقف عند هذا الحد . فهناك أفلام سوفيتية جديدة وأعمال فنية أنتجها الشبان من الكتاب والنحاتين والرسامين ، تبرز الاعتقاد بأننا على أبواب ازدهار للفن السوفيتى ، سوف يجد المحتوى الاشتراكى فيه تعبيرا ظاهرا في شكل حديث حقا .

بين الازدهار والاضمحلال :

ما زال العالم البرجوازى في أيامه الأخيرة قادرا على انتاج فن له وزنه . (ولعل لوجود العالم الاشتراكى وما يمثله من تحديات ، وما يثيره من قضايا فكرية وذهنية ، دوره الهام في هذا الصدد) . لكننا اذا نظرنا

الى المدى البعيد ، نجد أن الفن الاشتراكى يمتاز على الفن البرجوازى فى عصره المتأخر . فهذا الأخير ، وان كان قادرا على تقديم أشياء كثيرة ، ينقصه شيء جوهرى ، هو : النظرة الواسعة الى المستقبل ، والرؤية التاريخية المتفائلة . ورغم جميع العقبات التى صادفت العالم الاشتراكى فما زالت لديه هذه الرؤية . وان الأمر ليتجاوز بكثير مسألة الخبز وصواريخ الفضاء ، ومسألة الرخاء والمهارة التكنولوجية ، فهى مسألة « معنى الحياة » : وهو ليس معنى ميتافيزيقيا بل معنى انسانى .

ورغم كل ما مرت به الاشتراكية من تناقضات ، فانها لا تزال مؤمنة بالامكانيات غير المحدودة للانسان . واذا كانت رؤية المستقبل التى يعبر عنها كثير من الفنانين والكتاب ذوى الموهبة والاخلاص فى العصر البرجوازى المتأخر رؤية سلبية ، بل ان أغلبهم يرى أن العالم يسير بخطى حثيثة نحو الكارثة ، فلا يمكن أن يكون التفاؤل السطحى هو الوجه المقابل لهذه الرؤى المتشائمة ، اذ أصبح لأول مرة فى التاريخ انتحار الجنس البشرى أمرا ممكنا . وقد تنبأ كارل كراوس بذلك فى احدى مأثوراته منذ سنوات طويلة عندما قال :

« ان النهاية العصرية للعالم سوف تحل عندما تبلغ الآلات حد الكمال ، وعندما ينكشف عجز الانسان عن أداء دوره » . لقد تخلف الوعى الانسانى عن التقدم التكنولوجى تخلفا ملحوظا . ولذا لا يجوز للفنانين والكتاب الاشتراكيين أن يأخذوا النظرة المتجهمة الى المستقبل فى الفن والأدب البرجوازى مأخذ الخفة والبساطة . فحتى لو بقى شكل من أشكال الحياة بعد نشوب حرب ذرية ، فان تلك الحياة ، والهواء الملوث المنتشر فوق مساحات أشبه بالمساحات التى نراها على سطح القمر ، لن تشبه فى شيء تصوراتنا عن العالم الاشتراكى .

ولذا فان منع الحرب هو واجب كل انسان عاقل أيا كان النظام الاجتماعى الذى يعيش فى ظله . ومن ييأسون من انتصار العقل يؤمنون

بأن الكارثة قادمة لا محالة ، ويمد شبح الدمار ظله على أعمالهم • وفى مواجهة هذا « الاحتمال » لنهاية العالم يقدم الفنانون الاشتراكيون « احتمالا » آخر ، هو قيام عالم يستند الى المنطق ، وبالتالى فهو عالم انسانى • ولم يعد يمكن القول بأن هذا الاحتمال الثانى احتمال حتمى ، كما لا يمكن القول بأن الاحتمال الأول لا مفر منه • وقد أصبح الاختيار منوطا بكل فرد ، بصورة لم نعرفها من قبل • وأصبحت هذه الأبيات التى كتبها ايبل Hebbel أصدق مما كانت فى أى وقت مضى :

« قد يكون مصيرك بين يديك فى هذه اللحظة العابرة ، وقد يكون فى وسعك توجيهه حيث تشاء • فكل كائن بشرى يمر بلحظة يسلم فيها الممسك بمصيره زمام أموره ليده هو ••• » •

وفى مواجهة هذا العالم الذى تركزت فيه القوة تركيزا كبيرا ، وأصبحت تحركات هذه القوة وتصرفاتها غامضة وملتبسة ، يميل كثير من الناس الى الاعتقاد بأنه لا جدوى لما يتخذونه من قرارات ، ولذا فانهم يستسلمون « للمصير » • وفى مواجهة وضع كهذا تكون القضية الأساسية للفن الاشتراكى هى تصوير الناس الذين يكمنون خلف الأشياء التى لا تحمل أسماء ، وأن يقدموا احتمال انتصار الانسان على الأشياء ، وذلك دون استخدام عبارات طنانة أو اللجوء الى التفاؤل الزائد • ان رواية « الملجأ Sanctuary » التى ألفها وليام فوكنر ، والتى تصور مأساة عجز الكائنات البشرية فى محاولتها للافلات من وضعها الاجتماعى الذى فرض عليها ، فتفشل محاولتها ، وتواجه الدمار أو تساق الى العودة الى الماضى ــ ان هذه الرواية لم تجد حتى الآن مقابلها فى الأدب الاشتراكى• ورواية « طريق الآلام » لالكسى تولستوى تتناول موضوعا مشابها ، الا أنها تدور فى وضع استثنائى نابع من الثورة • واذا تعرض أحد الكتاب اليوم لمعالجة نفس الموضوع فسيكون فى حاجة ، الى جانب موهبة كموهبة فوكنر ، الى اخلاص مطلق وحرص على تجنب كافة الاعتبارات التكتيكية

مهما تبلغ أهميتها • وقد نبذت لحسن الحظ النظرية (التى نشأت فى عصر ستالين) المنادية بالرواية « الخالية من الصراع » ، والزاعمة بأن ثمة حلولا غير مأسوية لكافة المشكلات التى يمكن أن تنشأ فى المجتمع الاشتراكى ، والتى كانت تتطلب بالتالى نهاية سعيدة لكل قصة • كما نبذت معها نظرية أخرى لا تقل عنها زيفا ، وهى القائلة بازدياد حدة الصراع الطبقى فى ظل الاشتراكية • غير أنه ما زال هناك ميل لتجنب تصوير الصراع ، وتقديم الرغبات والأمانى على أنها حقائق •

وان الفن الاشتراكى ليزداد قدرة على التأثير والاقناع كلما تخلصت الرؤية الضيقة للمستقبل من محاولته لتصوير الحاضر فى صورة مثالية• وليس فى وسع أحد أن يتجاهل اليأس الصادق الذى يشعر به الفنانون والكتاب والجادون فى العالم البرجوازى المتأخر ، ويكتفى بوصفه بأنه ظاهرة من ظواهر الانحلال ، أو بالقول بأن كل شىء فى المجرى العظيم للتاريخ العالمى يسير وفقا لخطة مرسومة • ولا بد من الاعتراف بأن الكارثة التى يتوقعها أولئك الفنانون أمر مفهوم ، وان كانوا يصورونها على أنها أمر « لا يمكن تجنبه » • وليس معنى ذلك أن الكفاح من أجل السلام ينبغى أن يصبح الآن الموضوع الوحيد للفن الاشتراكى كله • وانما يعنى أن فكرة الكارثة « الحتمية » ، وهى الفكرة الشائعة فى الفن البرجوازى المتأخر ، لا بد أن يرد عليها بأعمال تبين كيف يمكن تجنب الكارثة • غير أن هذه الأعمال لا بد أن تكون صادقة • وألا تشذب لخدمة الأغراض الدعائية •

واذا كان صون السلام هو الواجب المشترك العظيم الوحيد ـ وكل الظواهر تنبىء بأنه كذلك ـ فينبغى للفن الاشتراكى اذن ألا يركز كل اهتمامه على القضايا الداخلية للدول الاشتراكية ، بل أن يتجه الى العالم كله بوصفه اسهاما جوهريا فى الفن العالمى • لقد لقيت أعمال جوركى ومایاكوفسكى واسحق ابيل واليكسى تولستوى وأيزنشتين وبودوفكين

تقديرا عظيما لدى جمهور كبير غير اشتراكى ، وكذلك نجد أن لشابلن ودى سيكا وفوكنر وهيمنجواى ولوركا وييتس معجبين كثيرين فى الدول الاشتراكية . ورغم أننا ننتمى الى نظم اجتماعية مختلفة ونسعى الى أهداف ومبادىء مختلفة ، الا أننا نعيش فى نهاية الأمر فى عالم واحد . وعالمنا يحتاج الى الأدب الروسى حاجته الى الأدب الأمريكى ، والى الموسيقى الروسية حاجته الى الموسيقى الفرنسية والنمسوية ، والى الأفلام اليابانية حاجته الى الأفلام الايطالية والانجليزية والسوفيتية . انه فى حاجة الى الرسامين المكسيكيين المعاصرين حاجته الى هنرى مور وبريخت ، وكذلك أوكيزى وشاجال وبيكاسو : وسوف يستمر الصراع السياسى بين النظامين الاجتماعيين . وينبغى أن يجرى هذا الصراع فى ظروف السلام لا عن طريق الحرب ، فذلك شرط وجودنا جميعا . وقد أصبح من أهم وظائف الأدب والفن المعاصر ألا يترك الناس فى الجانبين يتحدثون فى فراغ ، بل أن يفهم كل منهم مشكلات الآخر وأهدافه ورغباته .

الحلم بما بعد الغد :

يقول المعارضون : « يا للثقة ! ماذا يجعلكم على هذا اليقين بضرورة الفن ؟ ان الفن يعيش أيامه الأخيرة ، فقد طرده العلم والتكنولوجيا . وعندما أصبح فى وسع الانسان أن يطير الى القمر فهل تبقى هناك حاجة حقيقية الى شعراء يتغزلون فى القمر ؟ ان الطائرة أسرع حركة من الآلهة ، والسيارة أضمن من « بيجاسوس » الأسطورى ، ورائد الفضاء يستطيع أن يرى ما كان الشاعر يحلم به . ولنتذكر قابيل الذى صوره بايرون منطلقا فى الفضاء مع لوسيفر :

قابيل : أيها الآله أو الشيطان أو أيا كنت ، هل تلك التى نراها هى أرضنا ؟

لوسيفر : أفلا تميز التراب الذى صنع منه أبوك ؟

قابيل : أيمكن أن تكون هى ؟

تلك الدائرة الزرقاء الصغيرة التى تتأرجح فى الأثير البعيد ودائرة أخرى أصغر بالقرب منها ٠

تلك التى كانت تضىء ليالينا على الأرض ؟

وكلما تقدمنا كأننا شعاعان من الشمس ، بدت أصغر فأصغر ٠

وكلما تضاءلت تجمعت حولها هالة ، تشبه النور الذى يشع حول أكبر النجوم ٠

عندما أنظر اليها من جوانب الفردوس

أليست التقارير النثرية التى كتبها جاجارين أو تيتوف أو جلين أبلغ من هذه الرؤيا المكتوبة بالشعر ؟ أليس الفن أمرا ينتمى الى طفولة الانسانية وصباها ؟ أليس فى وسعنا اليوم أن نستغنى عنه بعد أن بلغنا مرحلة النضج ؟ من الواضح أن الرأسمالية لم تعد قادرة على انتاج عصر نهضة جديد للفنون ٠ ولكن ماذا عن الاشتراكية ؟ هل يمكن أن نتصور أنه سيولد من جديد هوميروس آخر أو شكسبير ، موزار أو جوته ؟ واذا ولد أحد منهم فهل سيكون المجتمع فى حاجة اليه ؟ أليس الفن بديلا خياليا أو تعويذة سحرية للواقع ، يستخدمها أناس غير قادرين على مواجهة هذا الواقع ومن أجل أناس مثلهم غير قادرين على مواجهته ؟ ألا يتطلب الفن اتخاذ موقف سلبى مهيأ لقبول الحلم بدلا من العمل ، والظل بدلا من الحقيقة ، والسحب بدلا من الآلهة اليونانية ؟ لسوف تتوفر لنا خلال السنوات القليلة القادمة آلات سيبرنيطيقية كاملة ، قادرة على معالجة الواقع بدقة حسابية ٠ ولن تكون ثمة مشاعر تحرفها عن اتجاهها ، ولا انفعالات تدفع بها الى الخطأ ٠ فما جدوى الفن ؟ وما جدوى النقاب الشفاف على وجه هيلين فى عصر الأوتومية الكاملة ، والقوى الانتاجية غير المحدودة ، والاستهلاك الهائل ؟ » ٠

ان الآلات ستخفف عن الانسان فى المستقبل كافة أشكال العمل الآلى ، وسوف يعد هذا العمل غير جدير بالجهد الانسانى • ولكن مع ازدياد كفاية الآلة وتحسينها ، سيتضح أن النقص هو مصدر عظمة الانسان • والانسان ، شأنه شأن الآلات السيبرنيطية ، منظومة دينامية تنظم نفسها بنفسها ، ولكنه لا يكتفى بذاته أبدا ، فهو متجه أبدا نحو اللانهاية، غير قادر أبدا على الاعتماد على العقل الخالص وحده أو الخضوع لقوانين المنطق وحدها • لقد كتب أوفيد : « لماذا العقل الآن ، لقد سبقت الحماقة » Quod nunc ratio est, impetus ante fuit وهذه الحماقة ، هذا هذا النقص الخلاق ، سوف يميز الانسان عن الآلة دائما •

قد يقول مجادلى غير المنظور : « صحيح • ان الآلة الكاملة لن يكون لديها حافز للتعبير عن آلامها لأنها لن تتألم • وسوف تعمل باستمرار ، خارج نطاق البهجة والألم ، لحل معميات الواقع • ولكن حتى اذا سلمنا بأن الانسان لن يكون أبدا معصوما من الخطأ كالآلة ، فلماذا يحتاج الى الفن فى مجتمع اشتراكى أو شيوعى ؟ لقد قلت ان رسالة الفن هى أن يساعدنا ، نحن الذين لا نعدو أن نكون أنصاف رجال ، لا نعدو أن نكون كائنات ممزقة تعسة ووحيدة فى مجتمع طبقى منقسم ومبهم ومخيف ، فى السير نحو حياة أكمل وأغنى وأقوى، أى أنه يساعدنا حتى نصبح رجالا• ولكن ماذا اذا أصبح المجتمع ذاته راعيا للحياة الانسانية الحقة ؟ ان جميع أشكال الفن الصادق كانت تدعو دائما الى انسانية لم تتحقق بعد • فاذا ما بلغناها فماذا ستكون جدوى كل سحر الفن ؟ » •

ان هذه الأسئلة وأمثالها انما تنبع من الأمل الساذج ــ أو لعله الخوف ــ من أن يبلغ التطور البشرى فى يوم من الأيام هدفا نهائيا : هو السعادة الشاملة ، وتحقيق كل الأحلام ، واكمال دورة التاريخ • غير أن ما سيكون قد تحقق بالفعل عند ذاك ، لا يعدو أن يكون ما قبل تاريخ الانسانية • فلن يحكم على الانسان أبدا بسكون الفردوس ، بل سيبقى

الانسان دائما فى تطور مستمر • وسوف يسعى دائما لأن يكون أكثر مما يستطيع ، سيتمرد دائما على الحدود التى تفرضها عليه طبيعته ، وسيجاهد دائما ليبلغ آمادا وراء ذاته • سيكافح دائما من أجل الخلود • واذا حدث أن اختفت الرغبة فى أن يعرف كل شىء ويبلغ كل القوة ويحيط بكل الكائنات ، فان الانسان لن يعود انسانا • ولذا فان الانسان سيحتاج الى العلم دائما حتى يستخلص من الطبيعة كل سر ممكن ، وسيحتاج الى الفن دائما حتى يطمئن ، لا فى حياته وحدها بل وفى ذلك الجزء من الواقع الذى يعرف خياله انه لم يسيطر عليه بعد •

عندما كانت البشرية تعيش حياتها الجماعية الأولى ، فى الفترة الأولى من تطورها ، كان الفن سلاحا اضافيا عظيما فى الكفاح ضد قوى الطبيعة الغامضة • وكان الفن فى بدايته سحرا ، وكان مندمجا فى الدين والعلم • وفى المرحلة الثانية من مراحل التطور ـ مرحلة تقسيم العمل ، والتميز بين الطبقات ، وبداية كافة أشكال التنازع الاجتماعى ـ أصبح الفن الأداة الرئيسية لفهم طبيعة ذلك التنازع ، ولتخيل واقع مختلف من خلال الاعتراف بالواقع القائم ، وللتغلب على عزلة الفرد باقامة جسر يصله بكل ما يربط بين البشر • وفى العالم البرجوازى المتأخر الذى نعرفه اليوم ، عندما أصبح الصراع الطبقى أكثر حدة ، يتجه الفن الى الانفصال عن الأفكار الاجتماعية ، والى دفع الفرد الى مزيد من الغربة اليائسة ، والى تشجيع الأنانية العاجزة ، وتحويل الواقع الى أسطورة زائفة تغلفها الطقوس السحرية لديانة كاذبة • وفى العالم الاشتراكى المعاصر يميل الفن الى الخضوع لمطالب اجتماعية محددة ، ولاستخدامه كوسيلة سهلة للتنوير والدعاية • ولكن عندما يصل المجتمع الى المرحلة الثالثة ، المرحلة التى لا يعود فيها نزاع بين الفرد والجماعة ، وعندما يوجد المجتمع الخالى من الطبقات فى عصر الوفرة ـ لن تتمثل الوظيفة الرئيسية للفن فى السحر ولا فى التنوير الاجتماعى •

وليس فى وسعنا أن نتصور هذا الفن الا تصورا عاما ، وقد يكون تصورنا له خاطئا • فالماركسية لا تقبل أى يوتوبيا نظرية تزعم لنفسها دقة العلم ، لكن اليوتوبيا هى الخلفية الذهبية للعلم • وبذا فقد يكون من حقنا ، ونحن نحلم بالمستقبل أن نتخيل صورة لعالم لم تعد الكائنات البشرية فيه مرهقة بالعمل ، ولم تعد تكبلها اهتمامات اليوم وواجبات الغد ، وقد توفر لديها الوقت والفراغ لتقيم « علاقة حميمة » مع الفن •

وليس لنا أن نخشى أن يكون قيام مجتمع الوفرة والذى يتمايز فيه الأفراد تمايزا كبيرا ، مجتمعا تتسم فيه الفنون بالفقر • فسوف يكون التمايز بين الشخصيات لا بين الطبقات ، بين الأفراد لا بين الأقنعة الاجتماعية • وسوف تتوفر كل الوسائل لتشجيع التأثير المتبادل بين الخاص والعام ، بين الخيالى والعقلى ، بين المنطق والعاطفة • وسوف تتيح الوسائل المتطورة لاصدار طبعات من الأعمال الفنية أن يصبح « الجمهور » أفرادا ، وأن يتعرف كل منهم على الأعمال الفنية فى داره • وذلك فى نفس الوقت الذى تؤدى فيه الاحتفالات العامة والمسابقات المشتركة الى تشجيع اشتراك الأفراد فى تذوق الفن اشتراكا مباشرا • والأرجح أن الملحمة ستبعث من جديد الى جانب الرواية • فالوظيفة الرئيسية للرواية هى تحليل المجتمع ونقده ، على حين نجد أن الملحمة هى الشكل الأدبى الذى يؤكد الواقع الاجتماعى • ولا شك فى أن التراجيديا سوف تستمر ، لأن تطور أى مجتمع ـ حتى اذا كان مجتمعا بغير طبقات ـ لا يمكن تصوره بغير تناقض وصراع ، وربما لأن تعطش الانسان الى الدم والموت متأصل فيه وسيكون نزعه عسيرا • وقد لا يكون ميل بعضنا اليوم الى الفنون القائمة على المبالغة والابتذال مجرد نتيجة للتداخل بين المفزع والمضحك فى الحياة الحديثة ، وقد يكون أيضاً بشيراً بميلاد جديد للكوميديا • وقد كانت الكوميديا حتى الآن تعنى النقد بوجه عام ـ الضحك الهدام ، أو كما وصفها ماركس « انها وداع مرح للماضى » ، ولكنها فى مستقبل

بعيد قد تصور حياة الانسان الذى أصبح سيد مصيره ، وتصور حريته وسيادته وبهجة روحه •

وربما كان هناك شيء ـ أكثر من مجرد الذوق الشخصي ـ هو الذى يجمع بين أسماء هوميروس وأرستوفانيس وفيون وجيوتو وليوناردو وسيرفانتس وشكسبير وبروجيل وجوته وستاندال وبوشكين وكيللر وبريخت وبيكاسو وقبلهم جميعا موزار ، ودائما دائما موزار • والفوارق بين هؤلاء الفنانين لا تؤكد غير شيء واحد يشتركون فيه جميعا • هو رفض كل ما هو ثقيل ، داع الى التطهر الزائد ، مرهق للنفس • وقد قام الخيال فى أعمالهم بتنقية الواقع وتقطيره حتى أصبح كأنه بغير وزن : فكثافة الأشياء تختفى ، وتقف معلقة بين العدم واللانهاية • وهذه الأعمال لا تنكر الفزع وأسبابه ، ولا تسعى الى تخفيفه ، لكنها تلمس كل شيء برقة ورشاقة ، ولا نجد لديها شيئا لا تشمله البهجة • وفوق جزيرة كاليبان وآريل نجد أن بروسبيرو قد حول القسوة والظلمة والدم الى ملهاة ، الى سحب يتخللها الضوء • فسحر الفن يجمع بين الخيال والواقع، وبين الجمال والعدم •

« وهؤلاء الممثلون ، كما أخبرتك من قبل ، كانوا عفاريت من الجن وقد اختفوا فى الهواء ، فى الهواء الرقراق • وكما اختفى ذلك المنظر الخيالى ولم يترك وراءه أثرا ستختفى القلاع المرتفعة والقصور الفخمة ، بل والدنيا نفسها ولا تترك أثرا • وما نحن الا من ذلك النسيج الذى تصنع منه الأحلام » •

وكذلك تحمل عبارات بروسبيرو قوة سحرية :

« ان قوة فنى قد هزت القلاع ، واقتلعت أشجار الأرز والصنوبر •

وبسحرى أيقظت القبور ساكنيها ولفظتهم • غير أنى لم أعد أرضى عن هذا السحر الخشن » (*) •

ويتحول سحر بروسبرو آخر الأمر الى « موسيقى سماوية » ، الى « أنغام أثيرية » ، والى بهجة زاخرة بالحكمة • ونجد نفس الجوهر فى ابتسامة ليوناردو ، وفى السماء الصافية التى يرسم ستاندال على حواشيها صور الحب والفشل والموت • كما نجد لدى بريخت نفس المزيج من التنوير والرومانسية ، ومن العقل والفكاهة • أما موزار فهو الخلاصة المصفاة لهذا النوع من الفن ، موزار الذى يضبط التوتر فى موسيقاه بدقة ورقة بحيث تُدفع كل تنويعة عليها ، مهما صغرت ، الى احداث بهجة لا مزيد عليها • ان التعويذة السحرية التى ألقى بها بروسبرو قد انتقلت من جيل الى جيل• وسوف تؤدى وفرة الحياة (لا وفرة السلع الاستهلاكية وحدها !) وهى الوفرة التى تعد بها الاشتراكية ، الى توكيد أننا « من ذلك النسيج الذى تصنع منه الأحلام » •

وقد يجد الشوق الرومانسى الى عمل فنى « شامل » ــ هو فى ذاته تعبير عن رغبة أعمق فى اتحاد الانسان مع العالم ومع نفسه ــ قد يجد اشباعه (على النقيض من نظريات فاجنر) فى نوع جديد من الكوميديا يستخدم كافة امكانيات المسرح ، ويخلق وحدة جديدة بين الكلمة والصورة ، وبين الرقص والموسيقى ، والمنطق والتهريج ، والحواس والعقل • أما الاستشهاد والتضحية ، ورائحة الدم والبخور ، والربط بين الفن والدين ، فذلك كله ينتمى الى ما قبل تاريخ الانسانية • وربما تصبح الكوميديا أقوى أدوات التعبير عن تحرر الانسان •

(*) استعنا هنا بترجمة الأستاذ محمد عوض ابراهيم لرواية « العاصفة » ــ مطبوعات دار المعارف ، وان كنا قد إدخلنا بعض التعديلات التى تطلبها السياق •

وقد كتب هانز ايزلر فى احدى محاوراته بعنوان « حول الغباء فى الفن » يقول : « ان شكوى البرجوازى الصغير المصاب بخيبة الأمل ، صاحب الدكان الذى أقامه بالجهد والعرق : هذه الشكوى نجدها فى الموسيقى أيضا • بل انها تكاد تكون السمة الرئيسية للموسيقى فى ظل الرأسمالية » • ونستطيع أن نتصور أن الموسيقى فى المستقبل الاشتراكى غير المحدود سوف تتحرر من كل أنين رومانسى ، ومن كل سخف بليد ، ومن كل هستيريا ودعاية متهوسة • ستكون موسيقى تفترض أن مستمعيها ليسوا متوترين عصبيا ولا غارقين فى العاطفية ، وأن أثرها سيتجه الى الانعاش أكثر مما يتجه الى الادهاش ، إلى اضاءة العقل أكثر مما يتجه الى اظلامه ، وأنها وان كانت ستستخدم كثيرا من وسائل التعبير الجديدة ولن تحاول أبدا تقليد الماضى ، فسيكون فيها دائما شىء من غنى موزار الفاحش وجرأة موزار الحكيمة •

ولن تبقى وظيفة التصوير والنحت مجرد ملء قاعات المتاحف • وستكون هناك جهات تتولى رعاية الفن ، بعضها عام وبعضها خاص ، وستكون هناك قاعات وميادين وملاعب وحمامات للسباحة وجامعات ومطارات ومسارح وعمارات يستخدم كل منها أعمال النحت والتصوير التى تلائمه ، والأرجح أن الفنون البصرية لن تتبع أسلوبا موحدا كما كان الحال فى الفترات السابقة من السيطرة الطبقية والاستعمارية • وقد يتبين أن الفكرة القائلة بأن الأسلوب الموحد هو السمة المميزة لكل حضارة ، فكرة عتيقة • والأرجح أن تتوفر أساليب متعددة ، وأن تكون هذه هى السمة الجديدة لحضارة وعصر تندمج فيه الأمم ، وينشأ تكوين جديد يقضى على كل ما هو محدود وضيق وجامد • ولن يكون ثمة مركز يسيطر على الفن ، سواء أكان مركزا طبقيا أم قوميا ، فالراجح أننا سنجد فى المجتمع اللاطبقى تعددا فى الأساليب •

ولما كان الانسان قصير العمر وبعيدا عن الكمال ، فسيجد نفسه دائما

جزءاً لا يتجزأ من الواقع اللانهائى المحيط به ، وهو يصارع هذا الواقع رغم ذلك • وسيكون عليه أن يواجه المرة بعد المرة ذلك التناقض بين كونه «أنا» محدودة وكونه جزءاً من الكل فى الوقت نفسه • وقد سعى الصوفيون (*) للوصول الى حالة أخرى يخرج فيها الانسان عن طوره ويندمج فى الروح الكلية التى يطلقون عليها اسم الله • ولسنا صوفيين ، ولا نحن نتوق الى بلوغ تلك الحالة المتناقضة التى يصل فيها تركيز اهتمام الانسان على نفسه الى حد يؤدى الى الغاء تلك النفس ، حالة ينكر فيها الانسان الواقع انكارا كاملا ، راجيا ان يفقد ذاته فى الواقع الذى يحطمه، وبذلك يصل الى الوحدة مع لا نهاية خالية من الحياة • فليس هدفنا انعدام الوعى بل الوصول الى أرقى أشكال الوعى • ولكن أرقى أشكال الوعى التى يمكن أن يبلغها الفرد لن تستطيع أن تجسد الاحساس الكلى فى «الأنا»• لن تجعل شخصا واحدا قادرا على احتواء الجنس البشرى كله • وكما أن اللغة تمثل تراكم الخبرة الجماعية التى تجمعت خلال آلاف السنين فى كل فرد ، وكما أن العلم يزود كل فرد بالمعارف التى أحرزها الجنس الانسانى فى مجموعه ، فكذلك نجد أن الوظيفة الدائمة للفن هى أن يخلق، لكل فرد وكتجربة خاصة به ، تلك الأشياء غير المتوفرة فيه ، والتى تمكنه من احتواء الانسانية بأسرها • ويتمثل سحر الفن فى أنه يبين — من خلال عملية اعادة الخلق هذه — أن الواقع يمكن أن يتحول ويتبدل ، وأن يخضع لسيطرة الانسان •

ولا بد لكل فن أن يكون متصلا بهذه المطابقة بين الفرد والجماعة ، بهذه القدرة غير المحدودة للانسان على التحول حتى يصبح قادراً ، مثل بروتيوس ، على اتخاذ أى شكل والاستمتاع بألف حياة دون أن يسحقه تعدد تجاربه • وكان من عادة بلزاك أن يقلد مشية وحركة من يسيرون

(*) رأى خاص للمؤلف • وقد رأينا اثباته كما هو حتى يطلع القارىء العربى على النص دون تعديل . (وجميع حواشى الكتاب ، قام باعدادها المترجم) •

أمامه فى الطريق حتى يتمكن من احتوائهم ، ولو كأغراب مجهولين ، ويجعلهم جزءا من كيانه • وكانت شخصيات رواياته تملك عليه فكره حتى تصبح لديه أكثر واقعية من الواقع المحيط به • ولا يتعرض لهذا الخطر فى العادة من يكتفون منا بالاستمتاع بالفن ، غير أن «الأنا» المحدودة فى داخلنا تتسع الى حد هائل نتيجة للخبرة المتمثلة فى العمل الفنى• فثمة عملية مطابقة تجرى فى داخلنا ، ونستطيع أن نشعر دون جهد بأننا لسنا مجرد شهود ، بل اننا شركاء فى خلق تلك الأعمال التى تستهوينا ، دون أن تضطرنا الى الارتباط بها ارتباطا دائما • ولذا فثمة جانب من الصدق فى القول بأن الفن يعطينا بديلا للحياة • ولكن فلنحاول أن نتصور مدى الاختلاف بين انسان اليوم المتذمر الذى يطابق بين ذاته الحزينة وبين الأمراء ورجال العصابات الأقوياء والعشاق الذين لا تصمد لاغرائهم النساء وبين الانسان الحر الواعى فى مجتمع المستقبل • فلن يعود هذا الانسان فى حاجة الى مثل عليا بدائية تنتج بالجملة • ونظراً لامتلاء حياته بالمضمون فسوف يسعى الى مضمون أعظم وأغنى • والفن باعتباره أداة للمطابقة بين الانسان واخوته من البشر ، وبين الطبيعة والعالم ، وباعتباره أداة للشعور والعيش فى ارتباط مع كل شىء موجود أو سيوجد ، لا بد أن ينمو مع نمو الانسان وارتفاع هامته • وعملية المطابقة التى لم تكن تشمل فىالبداية غير مجال محدود من الكائنات والظواهر الطبيعية ، قد امتدت بالفعل امتدادا واسعا ، وستؤدى آخر الأمر الى الوحدة بين الانسان والجنس البشرى كافة بل والعالم قاطبة •

لقد خلق جوته فى روايته : « فيلهلم مايستر » شخصية ماكارى الرائعة المحيرة ، تلك المرأة التى تطابق بين نفسها وبين المجموعة الشمسية ، والتى يقوم أحد الفلكيين العمليين بمراقبة تلك الوحدة السحرية بينها وبين الكون • كتب جوته يقول :

« كانت العلاقة بين ماكارى وبين المجموعة الشمسية علاقة لا يجرؤ الانسان على وصفها . فهى لا تكتفى بالتأمل أو الاهتمـام بعقلها وقلبهـا وخيالها ، كلا ، فقد كانت المجموعة الشمسية تبدو كأنها جزء منها . فهى تعتقد أنها تنجذب الى تلك المدارات السماوية ، ولكن بشـكل شـديد الخصوصية . وهى منذ طفولتها تدور حول الشمس ، أو بعبارة أدق ـ كما اكتشفنا أنها الآن ـ تدور فى حركة حلزونية تبتعد فيها عن المركز أكثر فأكثر متجهة نحو المناطق الخارجية ...

« وكانت هذه الخاصة على روعتها قد فرضت عليها كواجب شـاق منذ أيامها الأولى ... وكان يخفف من جسامة هذا الوضع ، ما يبدو من أن لها بدورها نهارا وليلا ، فهى عندما ينطفىء نورها الداخلى تمضى بكل اخلاص لانجاز واجباتها الخارجية ، وعندما تعـود أنوارها الداخليـة الى الاشراق فانها تلجأ الى الراحة المبهورة » .

ان هذا الوصف الغريب الذى يذكرنا بكتابات بعض الصـوفيين ، يكشف عن ايمان جوته بوحدة الوجود . فماكارى رمز لوحدة العـالم لدى رجل خلاق ، والرجل المشتغل بالفلك الى جوارها هو تجسيد للعلم. واذا كانت « جسامة وضعها » تفتقر الى عنصر اجتماعى ، عنصر الوحدة بين الكائن البشرى الخلاق وبين الجنس البشرى كله ، لا بينه وبين العالم الطبيعى وحده ، فان جسامة هذا الوضع فى المجتمع ـ كما عرفناه حتى الآن ـ كانت نصيب عدد قليل جدا من الرجال والنسـاء ، وكانت عبئـا ثقيلا عليهم . غير أنه عندما يقوم مجتمع انسانى حقا ، سوف تتدفق ينابيع القوة الخلاقة لدى أعداد أكبر بكثير . ولن تعود خبرة الفنان امتيازا له بل ستصبح الهبة المألوفة للانسان الحر النشـيط ، وكأنما سنبلغ مرحلة العبقرية الاجتماعية .

ان الانسان ، الذى أصبح انسانا عن طريق العمل ، والذى انسلخ عن المملكة الحيوانية لأنه حول الطبيعى الى صناعى ، والذى أصبح بذلك ساحرا ... الانسان خالق الواقع الاجتماعى ... سوف يبقى دائما هو الساحر الأعظم ، سوف يبقى دائما هو بروميثيوس الذى يقبس النار من السماء الى الأرض ، وسوف يبقى دائما هو أورفيوس الذى يسحر الطبيعة بموسيقاه . ولن يموت الفن ما دامت الانسانية باقية ...

الفهرس

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٧٩٠٨/١٩٩٨

I.S.B.N 977- 01 - 5697 - 3



ومازال نهر العطاء يتدفق، تتفجر منه ينابيع المعرفة والحكمة من خلال إبداعات رواد النهضة الفكرية المصرية وتواصلهم جيلاً بعد جيل. ومازلنا نتشبث بنور المعرفة حقاً لكل إنسان ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

شبَّت التجربة المصرية «القراءة للجميع» عن الطوق ودخلت «مكتبة الأسرة» عامها الخامس يشع نورها ليضىء النفوس ويثرى الوجدان بكتاب فى متناول الجميع ويشهد العالم للتجربة المصرية بالتألق والجدية. وتعتمدها هيئة اليونسكو تجربة رائدة تحتذى فى كل العالم الثالث، ومازلت أحلم بالمزيد من لآلىء الإبداع الفكرى والأدبى والعلمى تترسخ فى وجدان أهلى وعشيرتى أبناء وطنى مصر المحروسة، مصر الفن، مصر التاريخ، مصر العلم والفكر والحضارة.

سوزان مبارك



جنيهان



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب